

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Балушка Дмитро Михайлович

ЗВУКОВА ПАЛІТРА ТА РОЛЬ КЛАРНЕТА
У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА
(на прикладі симфонічної сюїти «Шехеразада»)

Спеціальність – 025 – Музичне

Профілізація - кларнет

Науковий керівник -

Білас В. І.

ст. викладач

кафедри духових та ударних інструментів

Рецензент -

Старко В.Г.

канд. мистецтвознавства

кафедри духових та ударних інструментів

Львів, 2021

ПЛАН

Вступ	3
Розділ 1. Застосування кларнета у творчості російських композиторів XIX та початку XX століття.	5
1.1 Вплив могутньої кучки на розвиток російської музики другої половини XIX століття	7
1.2 Життєвий та творчий шлях Миколи Римського-Корсакова.....	8
Розділ 2. Прояви та формування кольорового слуху Миколи Римського-Корсакова.....	11
2.1 Кольорове бачення гармонії звуків М. Римського-Корсакова.....	13
2.2 Тонально-кольоровий аналіз кларнетових соло у симфонічній сюїті «Шехеразада».....	17
Висновки.....	22
Список літератури.....	25

Вступ

Актуальність дослідження. Творча спадщина М.А.Римського-Корсакова у музикознавчій літературі розкрита дуже ґрунтовно, проте кольоровому слуху Римського-Корсакова відводиться недостатня увага. Його музичний слух вважався неординарним, тому що композитор був наділений кольоровим баченням звуків. Яскравим прикладом використання кольорового слуху стала симфонічна сюїта «Шехеразада», при написанні якої композитор усвідомлював свою унікальність.

Мета роботи – полягає в необхідності ознайомитись з кольоровим баченням гармонії звуків М. Римського-Корсакова та проаналізувати кольори сольних уривків кларнета у симфонічній сюїті «Шехеразада».

Завдання роботи полягає у тому, щоб:

- Проаналізувати діяльність представників «Могучої кучки»
- Проаналізувати кольорове бачення М. Римського-Корсакова та його прояв у тональному звучанні кларнета.
- спроектувати теоретичні висновки на прикладі симфонічної сюїти «Шехеразада».

Предмет роботи - кольорове бачення гармоній звуків М. Римського-Корсакова.

Об'єктом завдання стало визначення кольорової палітри звуків кларнета у симфонічній сюїті «Шехеразада».

Методи дослідження:

- історичний метод, який проявлявся у хронологічному використанні інструмента кларнета у творчості російських композиторів.
- метод системно-структурного підходу, який зумовив загальну концепцію роботи та зміст її розділів.

Наукова новизна роботи полягає у порівнянні звуків кларнета з кольоровим баченням М. Римського-Корсакова .

Структура роботи – логіка дослідження зумовила структуру дипломної роботи: вступ, 2 розділи, 4 підрозділи, висновки, список використаних джерел та нотні приклади.

Розділ 1. Застосування кларнета у творчості російських композиторів XIX та початку XX століття.

У XIX столітті в музиці відбулися зміни, які вказують на покращення можливостей музичних інструментів, в тому числі і кларнета. Композитори все частіше доручали кларнету виконувати сольні фрагменти та довіряли складні технічні партії. Такі композитори як М. Глінка, А. Рубінштейн, М. Римський-Корсаков звернули свою увагу на удосконалений інструмент і створили ряд творів, які досі входять до репертуару кларнетистів.

У камерній музиці кларнет використовували М. Глінка («Патетичне тріо» для кларнета, фагота та фортепіано); А. Рубінштейн та М. Римський-Корсаков, які написали квінтети для однакового складу: флейта, кларнет, фагот, валторна і фортепіано. Концертний репертуар для кларнета російських композиторів другої половини XIX століття небагатий. Можна відзначити Концертштюк для кларнета з духовим оркестром М. А. Римського-Корсакова.

З початку XIX століття кларнет є постійним учасником симфонічного оркестру. Його соло, як світлого і життєрадісного, так і драматичного характеру, зустрічаються в творах М. Глінки - опера «Іван Сусанін», фантазія «Камаринська»; О. Бородіна - опера «Князь Ігор»; М. Мусоргський- опера «Сорочинський ярмарок», фортепіанний цикл «Картинки з виставки» оркестрування М. Равеля; М. Римського-Корсакова – симфонічні сюїти «Шехеразада» та «Іспанське капричіо», опери «Снігуронька» та «Золотий півник». Великі сольні епізоди доручає кларнету П. Чайковський: в Симфоніях №1, №4, №5 та №6, симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні», опері «Євгеній Онегін» та балеті «Спляча красуня».

Впродовж XIX початку XX століття кларнет залишився одним із найбільш затребуваних інструментів у симфонічній музиці. Здатність виражати найрізноманітніші настрої та почуття і технічну рухливість як і

раніше привертати до цього інструмента увагу російських композиторів найрізноманітніших стилів та напрямків. Кларнетовими сольними епізодами обрамлені Симфонія №2 С. Рахманінова; «Три п'єси» для кларнета соло, камерний твір для кларнета, скрипки та фортепіано, «Ебеновий концерт» для кларнета та джаз-бенду І. Стравінського; Симфонія №9 Д. Шостаковича.

Значну роль кларнет як солюючий інструмент відіграв у симфонічній творчості М. Римського-Корсакова, який був учасником «Могучої Купки». Композитор часто використовував кларнет для проведення головної теми твору та в ролі акомпануючого інструмента. У симфонічній картині «Іспанське капричіо» надавши кларнету початковий сольний епізод композитор яскраво показав технічні та звуковиразові можливості кларнета, які змогли передати настрої та характер даного твору.

1.1 Вплив «Могучої кучки» на розвиток російської музики другої половини XIX століття

На початку XIX століття в Росії російська музика розвивалася в аристократичних салонах, придворних театрах і домашньому побуті, а у 2 половині XIX століття отримала широку аудиторію. В 60-70-роках XIX століття російська музика досягнула могутнього розквіту. В цей період вона стала однією з музичних культур, які визначали подальший розвиток всього європейського музичного мистецтва. У 1859 році було створене Російське музичне товариство яке очолили Антон та Микола Рубінштейни. Відкриваються Петербурзька (1862 р.) і Московська (1866 р.) консерваторії, Безкоштовна музична школа (1862 р.), які систематично пропагували музичне мистецтво. Також в цей період був заснований «Балакіревський гурток», який згодом отримав назву «Могуча кучка».

«Могуча кучка» - творча співдружність російських композиторів, що утворилась наприкінці 1850х-60х років. До складу ввійшло 5 композиторів: Мілій Балакіреєв, Цезар Кюї, Модест Мусоргський, Микола Римський–Корсаков, Олександр Бородин. Назва цього гуртка належить критикові Володимиру Стасову, який вперше вжив її у своїй статті «Слов'янський концерт Балакіреєва» (1867р.). *«Скільки поезії, почуття, таланту та вміння є у маленької, але вже могутньої кучки російських композиторів». Часто «Могучу кучку» називали «Нова російська музична школа», а за кордоном - «П'ятірка».* [14, С.45]

Велика заслуга у вихованні та розвитку учасників в той період належала Балакіреєву. Він був їхнім вождем, організатором і вчителем. *«Кюї і Мусоргський потрібні були йому як друзі, однодумці, послідовники, товариші-учні; але без них він міг би діяти. Навпаки, для них він був необхідний як порадник і вчитель, цензор і редактор, без якого вони й кроку ступити б не могли. Музична практика і життя дала можливість яскравому таланту Балакіреєва розвиватися швидко. Для інших, менш досвідченіших учасників дуже важливим було мати вчителя, людину, яка завжди допоможе. Цим керівником і був Балакіреєв, що допомагав своїм дивовижним різнобічно музичним талантом і практикою ... »* - говорив Римський-Корсаков. [14, С 46]

Кожен з композиторів «Могучої кучки», представляв собою яскраву творчу індивідуальність. Композитори виступили як прямі продовжувачі передових течій російської культури попередньої епохи. Вони вважали себе послідовниками Глінки і Даргомижського, покликаними продовжити і розвивати розпочаті ними справи, водночас шукали й нові форми для втілення тем і образів із вітчизняної історії та сучасності. Основоположними принципами для композиторів були народність і національність. Тематика їх творчості пов'язана переважно з образами народного життя, історичного

минулого Росії, народного епосу і казок, з давніми язичницькими віруваннями і обрядами.

Більшість композиторів «Могучої кучки» систематично записували і вивчали фольклор. Також композитори використовували народні мелодії в симфонічній та оперній творчості. Водночас вони проявляли інтерес і до фольклору інших народів (татарського, грузинського, українського, іспанського). Особливо велике місце у творчості «кучкістів» займають мелодичні східні мотиви (опери «Тамара», «Іслам» Балакірева; опера «Князь Ігор» Бородіна; симфонічна сюїта «Шехерезада», опери «Антара» та «Золотий півник» Римського-Корсакова; опера «Хованщина» Мусоргського).

1.2 Життєвий та творчий шлях Миколи Римського-Корсакова

Микола Римський-Корсаков - російський композитор XIX століття, представник «Могучої кучки», педагог, автор підручників по інструментознавству, оркестровки та гармонії, диригент, фольклорист, публіцист, автор збірки «1000 російських народних пісень», критик, автор мемуару «Літопис мого музичного життя».

Микола Андрійович народився 1844 року в місті Тихвін Новгородської губернії в дворянській сім'ї. Батьки, за сімейною традицією, готували хлопчика до служби на флоті (моряками були дядько і старший брат). Хоча музичні здібності виявилися дуже рано, серйозно займатися в маленькому провінційному містечку було ні в кого. Фортепіанної гри навчала сусідка, потім знайома гувернантка. В 9 років хлопчик написав перший вокальний твір. У 1856 році підлітка зарахували до Морського кадетського корпусу. Переїхавши до північної столиці, Римський-Корсаков занурився в культурне життя міста і став відвідувати оперний театр. Микола познайомився з

музичними творами Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, М. Глінки, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта та Ф. Мендельсона. Юнак став брати уроки гри на віолончелі у педагога Уліха, потім займався у піаніста Ф. Канілле.

У 1861 році відбулося знайомство Римського-Корсакова і Мілія Балакірева, засновника «Могучої кучки». До кінця навчання в морському училищі Микола завершив три частини Першої симфонії (ор.1) і відправився в кругосвітнє плавання на кліпері «Алмаз». Повернувшись через три роки до Санкт-Петербурга, Микола Андрійович занурюється в творчість. У перші ж місяці відбулася прем'єра Першої російської симфонії автора у виконанні оркестру під керуванням Мілія Балакірева на концерті Безкоштовної музичної школи.

Естетичні погляди і світогляд Римського-Корсакова сформувалися в 1860-і рр. під впливом «Могутньої купки» і її ідеолога В. Стасова. Тоді ж визначилися національна основа, демократична спрямованість, основні теми і образи його творчості. У наступному десятилітті діяльність Римського-Корсакова є багатогранною: він викладає в консерваторії, займається вдосконаленням власної композиторської техніки (пише канони, фуґи), займає посаду інспектора духових оркестрів Морського відомства (1873-84) і диригує симфонічними концертами, замінює на посаді директора Безкоштовної музичної школи Балакірева і готує до видання (спільно з Балакіревим і Лядовим) партитури обох опер Глінки, записує і гармонізує народні пісні.

Звернення до російського музичного фольклору, так само як і докладне вивчення оперних партитур Глінки в процесі підготовки їх до видання, допомогло композитору знайти свій особистий оперний почерк. Опері «Псковитянка» (1872) - «Травнева ніч» (1879) і «Снігуронька» (1881) - отримали втілення любові Римського-Корсакова до народних обрядів і народної пісні і його пантеїстичний світогляд.

У 80-ті роки з'являються симфонічні твори Римського-Корсакова, які здобули композиторові світову славу: оркестрова сюїта «Шехеразада», «Іспанське капричіо», увертюра «Світле свято», а також опери «Травнева ніч», «Снігуронька», «Млада». У ці роки Микола Андрійович співпрацює з Придворною співочою капелюю, керує Біляївським гуртком, керує «Російськими симфонічними концертами» в Санкт-Петербурзі. Початок 90-х років ознаменувався спадом творчої діяльності композитора. У цей час з'являються філософські і теоретичні праці майстра, Микола Андрійович створює нові редакції ряду колишніх творів. В середині 90-х років починається новий етап оперної творчості Римського-Корсакова: з'являються опери «Ніч перед Різдвом» (1895), «Садко» (1896), «Моцарт і Сальєрі» (1897), «Царська наречена» (1898). На початку ХХ століття Римський-Корсаков пише останні казкові опери: «Чахлик не вмерущий» (1902), «Сказання про невидимий град Кітеж...» (1904), «Золотий півник» (1907). Популярність здобула тема інтермедії для опери «Казка про царя Султана» (1900), яка отримала назву «Політ джмеля».

Розділ 2. Формування композиторського стилю Миколи Римського-Корсакова

У творчості М. Римського-Корсакова зображені твори різноманітних видів та форм. У його доробку зустрічаються непрограмні та програмні симфонічні цикли (симфонія, симфонієтта, сюїта), одночастинні оркестрові п'єси (музична картина, увертюра, фантазія), концерти для інструментів з оркестром, музика до драми «Псковитянка».

Композитор наслідував творчість основоположника російської музики Михайла Глінки. Оркестрові твори Глінки «Камаринська» та «Іспанська увертюра» надихнули Римського-Корсакова до написання народно-жанрових творів. Одним з яскравих прикладів є опера «Руслан і Людмила», яка відноситься до програмних творінь, пов'язаних з тематикою народної казки, з образами природи. Широкі використання фольклорних тем вводять у непрограмні корсаківські партитури елемент «прихованої» програмності.

Симфонічний стиль М. Римського-Корсакова формувався і під впливом композиторів романтичної європейської школи – Берліоза та Ліста. Римський-Корсаков тяжів до сюжетної програмності, але на відміну від Берліоза не виходив за рамки саме симфонічного жанру (не вводив вокальні епізоди, декламацію). Також самобутньо сприймав Римський-Корсаков принципи симфонізму Ліста. Він майже не користувався поемною формою Ліста, бо розробив свій метод тематичної єдності, але іноді все ж використовував його монотематичні прийоми.

У принципах оркестрового письма Римський-Корсаков також є послідовником М. Глінки. Використовує врівноваженість усіх елементів фактури, прозорість та легкість оркестрової тканини, насиченість і при цьому економію виразових засобів, благородну наповненість та яскравість звучання. У симфонічних творах композитор унікав «екстраординарних»

інструментальних засобів, використовував парний або потрійний склад дерев'яних духових, звичну для романтичної епохи групу мідних, ударних. Широко застосував віртуозні властивості інструментів, майстерність і трактовку окремих оркестрових груп та змішування різнотембрових співвідношень. Головним принципом оркестрового письма Римського-Корсакова є невичерпна колористична фантазія, «початкове» темброве чуття музики.

Для М. Римського Корсакова при втіленні життєвих явищ характерне одночасне "бачення" і "слухання" образного змісту своїх творінь. Цю рису стилю композитора охарактеризував Асаф'єв: *«Звукообразність є органічно властивою Римському-Корсакову, тим самим пов'язана з його дивовижним оркестром. Ця пластичність іноді викликає повне злиття чутного і видимого, а також звучання живописного. При тому велике значення приділяє не тільки образотворчим якостям тембрів, але також зобразальності руху та ритмів»*. [1, С. 155]

До симфонічного жанру Римський-Корсаков звертався в різні періоди композиторської діяльності, здебільшого в 60-ті та 80-ті роки. Сюди відносяться: 3 симфонії (Симфонія №1 написана в 1865 році; симфонія №2 «Антар» у 1868; симфонія №3 у 1873 році), Музична картина «Садко» (1867), Сербська фантазія (1867), «Казка» (1880), Симфонієтта на російські теми (1885), «Іспанське Капричіо» (1887), сюїта «Шехеразада» (1888) «Світле свято» (1888). Сам композитор охарактеризував значення деяких симфонічних творів: *««Капричіо», «Шехеразада» та «Світле свято» завершують період 1880-1890-х років. Моя оркестровка досягнула великої віртуозності та яскравого звучання без вагнерівського впливу, при цьому обмежує себе звичним глінківським складом оркестру»*. [11, С.203]

2.1 Кольорове бачення гармонії звуків М. Римського-Корсакова.

Аристотель писав, що гармонія кольорів була подібна до гармонії звуків. Це створило підставу для подальшого з'єднання специфічних частот світла та звуку. З кінця XV століття вчені та музиканти призначали кольорові схеми нотації інтервалам та музичній шкалі. Вперше можливостями кольорово-музичних паралелей зацікавився Ньютон. Його метою було знайти відповідність між сімома спектрами кольорів і сімома звуками гама, ґрунтуючись на фізичній (хвильовій) природі кольору і звуку. Це нашттовхнуло його на думку про можливість досягнення зорового еквівалента звуку.

Зацікавлення кольоро-звуковим співвідношенням призвело до утворення явища - синестезія. Багатьма дослідниками синестезія визначена як особливий полісенсорний спосіб сприйняття, при якому взаємодіють рецептори й аналізатори різних органів чуття, наділяючи подразники (предмети, явища, стани, види мистецтв) нетиповими якостями. Отже, у синестета співдіють різні види відчуттів, формуючи особливий, часто феноменальний тип сприйняття дійсності. Вчені налічують понад 120 відомих випадків синестезії, з них – найчастіше зустрічаються співвідношення «звуку» – «кольору». Феномен саме такого сприйняття зустрічається у найбільш відомих синестетів в історії культури: М. Римський-Корсаков, О. Скрейбін, О. Мессіан, А. Шенберг, К. Штокхаузен та інші. У своїй творчості композитори втілили нові ідеї про природу кольорово-звукових відповідностей, першочергово - сприйняття тональностей та окремих тембрів.

Як відомо, у кожного композитора в процесі творчості утворюється своє уявлення тональностей, їх емоційно-сенсова і символічна оцінка. Вона не може бути однаковою і єдиною для всіх, так як це залежить від епохи, від стилю, в якому працює музикант, від історичного та художнього контексту і, разом з тим, від особистих творчих уподобань.

Борис Теплов писав, що для Римського-Корсакова кожна тональність мала яскраво виражений емоційний тон, свій характерний настрій; а цей настрій викликав в нього відповідні зорові образи, частіше за все картини природи; основний колір цих образів і картин ставав кольором даної тональності. [5, С.75]

Кольорова палітра Римського-Корсакова зображена в образотворчості його музики, в якій, поряд зі звичною, «пластичною» («графічною») звукописемністю активно культивується небувалий раніше «живопис» («кольорописання») звуками. *«Одночасне володіння двома різними здібностями - переконливе відтворення в музиці форм явищ і чуттів кольорів при дуже тонкому, уважному ставленні до людських переживань, - робило Римського-Корсакова найбільшим серед музикантів поетом природи і людиною в природі»,* - так оцінював це пізніше М. Гнесін.[5, С.75]

Римський-Корсаков у ХІХ столітті не міг знати терміну «кольоровий слух», але сенс явища ним усвідомлювалася точно, бо свої роздуми про це він представляв під загальним заголовком «Асоціації». Асоціативним мисленням він пояснює і моторно-пластичні, графічні синестезії («ритм» і «вигини мелодії» передають «численні» і «різні види руху і спокою») і кольорові синестезії, за якими, і закріпився термін «кольоровий слух» (аналогія між барвистими, світловими уявленнями в живописі, з одного боку, пише він, і між тембровими, гармонійними утвореннями, з іншого). *«Залишається вміти слухати музику»* - підсумовує він. [11, С.250] *«Всі тональності, строї і акорди, принаймні для мене особисто, - говорив композитор, - зустрічаються виключно в природі, в кольорі хмар або ж в прекрасному мерехтінні кольорових стовпів і переливах світлових променів північного сяйва. Там є справжній «Cis», «h», «As», і все, що ви хочете».*[11, С.359]

Ще під час роботи над симфонічною поемою «Антар» (1868 р), композитор зазначив, що гра тональностями у нього не тільки «цікава», але і «закономірна». Уже тоді він згадує про «відтінок тональностей». І якщо спочатку він акцентує увагу на образно-символічних і емоційних характеристиках тональностей (що аж ніяк не було незвичайним явищем серед музикантів), то з часом до них поступово додаються кольорові. В 1893 році цілком сформувалася система «кольорового споглядання» тональностей Римського-Корсакова, з докладними прикладами його самоаналізу власної музики. Також Римський-Корсаков зізнався, що спочатку вибирав тональність твору аби «задовільнити наставника Балакірєва», а з 1874 року почав підпорядковувати вибір тональностей, а точніше їх відносини у своїй сформованій системі «семантики тональностей» в яку поступово окреслював і колірну характеристику (таблиця).[11, С.280]

Приклади кольоро-тональних асоціацій М. Римського-Корсакова

Тональність	Колір
До мажор	Білий
Соль мажор	Світлий, відвертий, коричнево-золотистий.
Ре мажор	Денний, жовтий, сонячний, королівський та владний
Ля мажор	Яскравий, весняний, рожевий. Колір юності та молодості
Мі мажор	Синій, нічний, блискучий
Сі мажор	Темно-синій; колір неба у грозу
Фа # мажор	Сіро-зелений
Ре ь мажор	Темний, теплий, багрянний

Ля ь мажор	Мрійливий, ніжний; колір сіро-фіолетовий
Мі ь мажор	Сіро-синій, темний
Сі ь мажор	Сіро-синій, ледь темний, сильний
Фа мажор	Яскраво-зелений. Колір весняних берез.

Композитор дорікав Вагнера за практику лейтмотивів, які на його думку мають настирливий вигляд «пихаті військові сигнали», тому Римський-Корсаков проводить через всю сценічну музику свого роду лейттональність, з незмінним збереженням "приписаних" їм семантичних характеристик. При цьому кольорові оцінки тональностей фіксуються за принципом "позитивного зворотного зв'язку" і закріплюються в результаті так міцно, що згадуючи забуту музику, композитор насамперед «чує» її тональність і «бачить» її колір, колорит.

Асоціації звуку та кольору Римського-Корсакова змістовні тим, що навіть по представленій таблиці видно їх взаємозумовленість наявними образно-символічними і емоційними характеристиками. Так, одні тональності в його сприйнятті поєднують в собі відразу три характеристики, наприклад D-dur: емоція (владний), образ (денний, сонячний, королівський) і колір (жовто-золотистий). Інші обмежені частіше двома, іноді однією оцінкою. Цікаво те, що всі три характеристики, включаючи колір, відповідають в більшості за дієзні тональності, на відміну від бемольних, які "скоріш за все висловлювали настрої", як зазначав сам композитор.[11, С. 282] Тональності різного ладу, тобто однойменні відрізнялися між собою лише у кольорових та емоційних відтінках: мінор блідий і похмуріший мажору. Пофарбованими

представлялися йому не тільки строї, а й окремі гармонії. Так, септакорди і збільшені тризвуки мали кілька кольорових відтінки і також залежали від розв'язання у тоніку. Наприклад, співзвуччя збільшеного тризвука des-f-a уявлялося йому багряно-зеленувато-рожевим. Функціонально-змінні акорди набували двояке забарвлення (наприклад, домінанта D-dur рожево-золотиста - і як тоніка A-dur, і як домінанта D5/3).

Отже, *«вибір тональностей в творах Миколи Римського-Корсакова далеко не випадковий і це треба твердо пам'ятати при вивченні його творів»*, підтвердив В. Ястребцев у статті про кольоровий слух. [5, С. 75] *«В логіці корсаківських тональних співвідношеннях <...> і в тональних планах лежать не розумові закономірності підручника гармонії, а тісний зв'язок <...> з безсумнівним тяжінням до звуко-світло-фарбової образотворчості, не випадково пов'язаної з його звуко-кольоровими відчуттями»*, - стверджував Б.Асаф'єв. [5, С.75]

2.2 Тонально-кольоровий аналіз кларнетових соло у симфонічній сюїті «Шехеразада»

Симфонічна сюїта М. Римського-Корсакова «Шехеразада» вінчає собою список прекрасних творів середини і кінця ХІХ століття, що спираються на східну тематику. Тема Сходу була однією з улюблених тем в російській музиці ХІХ століття, породила чимало справді прекрасних її сторінок. Казковий світ Сходу розкривали перед нами і Глінка в опері «Руслан і Людмила», і Бородин в опері «Князь Ігор, чимало східних тем зустрічається і в симфонічній музиці російських композиторів, і в камерно-вокальній творчості. Одна з найбільш яскравих «східних» партитур М. Римського-Корсакова, «Шехеразада», занурює нас в атмосферу звучання східної музики з її характерними інтонаціями і примхливими мелодійними вигинами, з інструментальними

тембрами, відтворюють казковий, майже фантастичний музичний колорит. На автографі партитури збереглися дати написання кожної з чотирьох частин сюїти: в кінці першої частини - 4 липня 1888 року, в кінці другої - 11 липня, в кінці третьої - 16 липня, в кінці всієї партитури - 26 липня. Таким чином, весь твір було написано менш, ніж за місяць.

Римський-Корсаков в основу сюїти, присвяченій В. Стасову, поклав деякі з арабських казок збірки «1001 ніч», широко поширених в різних (як в повному, так і в скорочених і адаптованих) виданнях. Ця збірка - пам'ятник середньовічної арабської літератури, джерела якого сягають перським сказанням IX століття, остаточно створений в XV столітті, а з XVII століття досить широко поширений на Сході. У 1704-1717 роках з'явився його перший переклад на французьку мову А. Галлана. На російську мову переклад з французького видання вперше був здійснений в 1763-1777 роках. Таким чином, російським читачам вже більше ста років були відомі казки, засновані на індійському, іранському і арабському фольклорі, об'єднані чином грізного Шахріара і його мудрої дружини, дочки султанського візиря Шехеразеди.

Сюжет: «Султан Шахріар, переконаний в підступність і невірності жінок, зарікся стратити кожна зі своїх дружин після першої ночі; але донька султана Шехеразада врятувала своє життя тим, що зуміла зацікавити його казками, розповідаючи їх йому в продовження 1001 ночі так, що, Шахріар постійно відкладав її страту і нарешті зовсім залишив свій намір. Багато чудес розповідала йому Шехеразада, вірші поетів і слова пісень, вплітаючи казку в казку і розповідь в розповідь».

Деякі найбільш яскраві епізоди чудових казок Шехеразеди стали основою симфонічного твору Римського-Корсакова. Незважаючи на те, що в сюїті багато самостійних епізодів, героїв, музичних тем, сюїта об'єднана єдиним задумом, який підпорядкований образу головного оповідача - Шехеразеди.

Адже вона, володіючи величезною ерудицією і найбагатшою уявою, зуміла не тільки врятувати своє життя, а й створити величезний чарівний світ, повний неймовірних чудес і пригод.

Симфонічна сюїта складається з 4-х частин, які композитор назвав:

- 1 частина «Море і корабель Синдбада».
- 2 частина «Фантастичне оповідання Календера-царевича».
- 3 частина «Царевич і царівна».
- 4 частина «Багдадське свято».

Об'єднуючі елементи - монотематично трансформовані теми Шахріара і Шехеразди. Ці теми служать зв'язкою між частинами сюїти.

Перше виконання «Шехеразди» відбулося в Петербурзі 22 жовтня (3 листопада) 1888 року в першому з Російських симфонічних концертів, що відбувся під керівництвом автора.

Пролог до симфонічної сюїти «Шехеразада» змальовує основні теми Шахріара та Шехеразди. Тональність e-moll, в якій написаний пролог не є охарактеризований композитором певним кольором. Тому є підстави схилитися до паралельних або однойменних тональностей, що вказуються можливу світлу, відверту, коричневу-золотисту барву, як в тональності G-dur, або синю, нічну, блискучу як у E-dur. У вступі група дерев'яних інструментів – флейта, гобой, кларнет та фагот виконують педальні акорди, водночас готують слухача до теми Шехеразди. (зображення 1)

1 частина написана у сонатній формі без розробки. Головна партія у тональності E-dur зображає синю, нічну, блискучу барву, а побічна тональність – у C-dur є втіленням білого кольору. Секвенційна мелодія побічної партії, яку виконує кларнет та дерев'яні духові інструменти розташована у висхідному русі по інтервалу мала терція. (зображення 2)

В іншому фрагменті 1 частини кларнет використовується спершу як сольний інструмент, а потім у дуеті з скрипкою (переклички двох інструментів). Варто зазначити, що тональністю даного фрагменту є Fіs-dur – сіро-зелена барва, а соло кларнета написано у тональності H-dur, що змальовує колір неба у грозу – темно-синій. Можливо сам композитор вбачав паралельність землі та неба, або якогось певного краєвиду у грозу. (зображення 3)

У супроводі другого кларнета виконуються певні епізодичні вставки інструментів: віолончель, гобой. Акомпанемент кларнета звучить у тональності B-dur, який означає сіро-синю барву. (зображення 4) Останнє проведення кларнета у 1 частині звучить крізь секвенційні акорди струнних та гобоя у тональності E-dur, що означає синій, нічний, блискучий. (зображення 5)

Музичною формою 2 частини є фактурні та темброві варіації. Основною тональністю частини є h-moll, що можливо характеризує колір неба у грозу як у H-dur, або жовтий, сонячний, королівський та владний колір як у тональності D-dur. Саме у цій частині кларнет вперше виконує соло-каденцію на тлі піцикато струнних. Тональністю кларнетового соло є e-moll, який є втіленням синього, нічного, блискучого кольору як у E-dur або світлого, коричнево-золотого як у G-dur. (зображення 6)

3 частина написана у сонатній формі без розробки з концертними каденціям кларнету, флейти та скрипки. Світла, відверта, коричнево-золота барва тональності G-dur змальовує постаті Царевича та Царівни. Сольні пасажі у виконанні кларнета здійснюють нашарування двох тональностей, відповідно і двох кольорів: світлий, коричнево-золотий – G-dur (так як це основна тональність частини) та мрійливий, ніжний, сіро-фіолетовий – Aс – dur (сольний епізод кларнета). (зображення 7) У дуеті з малим барабаном кларнет

виконує ще один сольний фрагмент. Пунктирний ритм та маршовий характер обрамлює тональність B-dur, що є втіленням сіро-синього кольору. (зображення 7)

4 частина написана у рондо-подібній формі, у тональності e-moll як і пролог до першої частини сюїти. У темпі *allegro molto* кларнет виконує сольну партію під акомпанемент струнних інструментів. Тональність кларнетового епізоду G-dur, світло-коричнево-золотистої барви. (зображення 8)

Висновки

Російська культура 60-х років XIX століття досягнула могутнього розквіту та визначила подальший розвиток всього європейського музичного мистецтва. «Могуча кучка» була творчим колективом, співдружністю передових композиторів свого часу, які виступили як прямі послідовники течій російської культури попередньої епохи.

Симфонічна творчість конкретизує музичне мислення М. Римського-Корсакова, визначає його схильність до програмного й жанрового симфонізму. Звідси перевага таких типів і форм як увертюра (фантазія), симфонічна картина та сюїта. Композитор зумів розширити і збагатити колористичні можливості цих жанрів, створив свою систему ладово-гармонійних засобів. Вся музика композитора – це синтез емоційного начала та інтелекту; вміння одночасно «бачити» та «чути» образний зміст своїх творінь. У оркестровій музиці Римський-Корсаков широко застосовував чисті тембри, віртуозні властивості інструментів, майстерність і трактовку окремих оркестрових груп та змішування різнотембрових співвідношень. Головним принципом оркестрового письма Римського-Корсакова є невичерпна колористична фантазія, «початкове» темброве чуття музики.

Для Римського-Корсакова тональність мала свій виражений емоційний тон, характерний настрій; а цей настрій викликав в нього відповідні зорові образи, частіше за все картини природи; основний колір цих образів і картин ставав кольором даної тональності. Симфонічна сюїта «Шехеразада» є яскравим прикладом кольорового бачення гармонії звуків Римського-Корсакова. Завдяки тональним барвам виконавці мають можливість не тільки технічно виконати твір, але й чіткіше уявити сюжетність. Паралельно кольорова палітра видозмінюється і передає настрої та емоції закладені композитором. Так, тональність прологу e-moll є втіленням декількох

кольорових характеристик: світлої, відвертої, коричнево-золотої барви, як у паралельній тональності G-dur, що на мою думку відображає образ вольової Шехеразеди та синю, нічну, блискучу барву, як в однойменній тональності E-dur, що зображає постать Шахріара – завойовника жінок та вбивці.

Для 1 частини «Море і корабель Синдбада» композитор обрав тональність E-dur, яка змальовує синє, блискуче море у ночі. 2 частина сюїти «Фантастичне оповідання Календера-царевича» утворює засіб розповідь у розповіді. Тональність h-moll передає колір неба у грозу як у H-dur, можливо описує внутрішній стан Шахріара, який не може підпустити Шехеразadu у своє серце та жовтий, сонячний, владний колір як у тональності D-dur, що є втілення образу Шехеразеди, яка знає як заманити Шахріара у свою пастку. Колір 3 частини «Царевич і царівна» G-dur – світлий, коричнево-золотий змальовує образи головних персонажів. Для 4 частини «Багдадське свято» композитор використав ті ж кольори, що і для прологу: світлу, відверту, коричнево-золотисту барву, як в тональності G-dur, та синю, нічну, блискучу як у E-dur.

Різноманітні барви, які обрав композитор для кларнету розкриваються у тональностях: C-dur, що є білим кольором; H-dur – колір неба у грозу; B-dur - сіро-синя барва; e – moll, який є втіленням синього, нічного, блискучого кольору як у E-dur або світлого, коричнево-золотого як у G-dur; As-dur, колір сіро-фіолетовий, мрійливий та ніжний; G-dur – світла-коричнево-золотиста барва. Під час аналізу кларнетових уривків, можна впевнено сказати, що кларнет зображений не в одній фарбі, а йому надана ціла палітра різноманітних кольорів.

Таким чином, у даній роботі ми досягнули поставленої мети, а саме детально проаналізувати кольоровий слух М. Римського-Корсакова, також показати кольоровий спектр кларнета в симфонічній сюїті «Шехеразада».

М. Римський-Корсаков стверджував, що: *«всі тональності, строї і акорди, принаймні для мене особисто, зустрічаються виключно в природі, в кольорі хмар або ж в прекрасному мерехтінні кольорових стовпів і переливах світлових променів північного сяйва. Там є справжній «Cis», «h», «As», і все, що ви хочете».*[11, С.359]

Список літератури

1. Асафьев Б. «О симфонической и камерной музыке». Ленинград: Музыка, 1981. С 147-156.
2. Вахромеев В. А.. Гамма Римского-Корсакова. «Belcanto.ru». Проект Ивана Фёдорова.
3. Ванечкина И. Л. Цветной слух и светомузыка // Языки науки – языки искусства (Тезисы IV Международной конференции «Нелинейный мир»). М., 1999. С. 27.
4. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. – Л: Художник РСФСР, 1977, с.131.
5. Галеев Б. М. Цветной слух: природа и функции в искусстве // Художник и философия цвета в искусстве (Тезисы международной конференции). СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. С. 75–77.
6. Галеев Б., Ванечкина И. «Цветной слух» и «теория аффектов» (на примере изумения семантики тональностей).- В кн.: Языки науки, языки искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2000, с.342-346.
7. История русской музыки, Н.А.Римский-Корсаков. Книга вторая. М: «Музыка», 1984. С – 249-262.
8. Золотарёв В. А. Н. А. Римский-Корсаков в Певческой капелле. Из воспоминаний ученика // Советская музыка : журнал. — 1948. — Ноябрь (№ 9). — С. 52—56.
9. Кунин И. Ф. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1988. с.387.
10. Рацкая Ц. С. Н. А. Римский-Корсаков. Издание 2-е, перераб. — М., Музыка, 1977. — с. 112.

11. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. с. 286.
12. Римский-Корсаков Н. А. Из семейной переписки. — СПб: Композитор, 2008. — С. 8. — 248 с.
13. Скорина Е.Г. Музыкальная «Каллиграфия» в «Шехеразаде» Н.А. Римского-Корсакова. — В кн.: Синтез в русской и мировой художественной культуре. — М.: МГПУ, 2002, с.166.
14. Стасов В. В. Статьи о музыке. Выпуск четвертый. — М: Музыка, 1978. — С. 35.
15. Фрид С. Л. Русская музыкальная литература. Выпуск 2. М: Музыка, 1984. с. 301.
16. Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания, в 2 т. М.: Госмузиздат, 1960, т.1,с.176.
17. <https://musicseasons.org/rimskij-korsakov-sheherazada/>

Додаток до дипломної роботи

I

Largo Maestoso, (♩ = 48)

N. Rimsky Korsakow, Op. 35.
Réduction par Paul Gilson.

PIANO.

ff pesante
(4F. Cor. Tromb. Clar. Fag.)

G. P.

mf *G. P.* *pp* (Hb. Cl. Fag.) *p*

Fl. Cl. (Hb. Cl. Fag.)

♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

Зображення 1.

B Tranquillo.

2 Cl. 2 Fl. Fag. pizz. Vell. Ob. pizz. c. b.

p *pp* *dolce* Fl. Cor. I.

pdim. Vel. Solo.

♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

Зображення 2.

Musical score for Clarinet I (Cl. I.) and Cor Anglais I (Cor. I.). The music is marked *dolce*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first two measures of the piece.

Musical score for Violin Solo (Vin. Solo.) and Piano (Pac.). The Violin part is marked *pizz.* and features a triplet of eighth notes. The Piano part has a dynamic marking of *p*. The score shows measures 3 and 4.

Musical score for Clarinet I (Clar. I.) and Violin (Viol.). Both parts feature triplet eighth notes. The Violin part is marked *pizz.*. The score shows measures 5 and 6.

Musical score for Piano (Pac.). The score shows measures 7 and 8, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line.

Зображення 3

Musical score for Violin Solo (SOLO). The score consists of ten staves of music, showing a complex melodic line with many slurs and ties. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Зображення 4

(Oboe Viol. Soli.)

Clar. *p*

pp (Fl. Viol. Soli)

The image shows two systems of musical notation. The first system features a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a solo line for Oboe (labeled '(Oboe Viol. Soli.)') and a clarinet line (labeled 'Clar.'). The Oboe part begins with a *p* dynamic. The clarinet part starts with a *pp* dynamic. The second system continues the clarinet line, with a *pp* dynamic marking and a *v* (accents) marking at the end of the phrase.

Зображення 5

Recit. Moderato assai.

ad 1/4.

tempo

f *tento* *lunga* *p* *accel. cresc.* *poco rit.*

tempo

f *tento* *lunga* *p* *accel. cresc. 2* *poco rit.*

tempo

f *tento* *lunga* *p* *accel. cresc.*

G Temp

The image displays a musical score for a recitativo section. It consists of three systems of staves. The first system is marked 'Recit. Moderato assai.' and 'ad 1/4.'. It includes a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The tempo is 'tempo'. The dynamics range from *f* to *p*, with markings for 'tento', 'lunga', 'accel. cresc.', and 'poco rit.'. A 'Solo.' marking is present. The second system continues the piece with similar markings, including 'accel. cresc. 2'. The third system concludes the section with 'accel. cresc.'. Below the main score is a separate staff labeled 'G Temp' with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

Зображення 6

in B.
Andantino quasi Allegretto.
19 Solo.

p

p *pocchissimo più animato*

cre - scen - do poco a poco

dimin. *p*

f

A

N 7

Detailed description: This is a musical score for a piece in B major, marked 'Andantino quasi Allegretto'. It features two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including a 'Solo' section and a 'p' (piano) dynamic. The second staff continues the melody with a 'pocchissimo più animato' instruction and includes the lyrics 'cre - scen - do poco a poco'. The score concludes with a 'dimin.' (diminuendo) instruction and a 'p' dynamic, followed by a final flourish marked 'f' and a section labeled 'A'.

Зображення 7

4 частина (Vivo I-L)

Solo

K

L

Detailed description: This is a musical score for the fourth part of a piece, marked 'Vivo I-L'. It consists of five staves. The first staff is marked 'Solo' and contains a complex melodic line. The second staff is marked 'K' and features a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The fifth staff concludes the section with a 'L' marking and a final flourish.

Зображення 8