Министерство культуры Новосибирской области
Новосибирский музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова
Региональный ресурсный центр развития и поддержки молодых талантов в сфере культуры
Отделение теории музыки НМК им. А. Ф. Мурова

75-летию
Новосибирского музыкального колледжа
имени А. Ф. Мурова

Вопросы теории музыки в исследованиях молодых музыковедов

Новосибирск 2020

85.31

В74

Печатается при поддержке Министерства культуры Новосибирской области

Вопросы теории музыки в исследованиях молодых музыковедов / Минкультуры Новосибирской области ; Региональный ресурсный центр развития и поддержки молодых талантов в сфере культуры ; Новосибирский музыкальный колледж имени А. Ф. Мурова ; под общ. ред. Т. В. Смирновой. – Новосибирск, 2020. – 107 с. (75-летию Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова)

В настоящий сборник вошли 12 исследований студентов отделения теории музыки НМК им. А. Ф. Мурова, выполненных в жанре курсовых работ. Круг тем охватывает проблематику основных дисциплин музыкально-теоретического цикла – «Элементарная теория музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений».

Сборник адресован обучающимся и преподавателям разных ступеней системы музыкального образования и всем интересующимся вопросами музыкального искусства.

© Новосибирский музыкальный колледж имени А.Ф. Мурова

СОДЕРЖАНИЕ

I. ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Аникеева Евдокия Евгеньевна
(*Преподаватель – И. С. Гусева*)
О преодолении квадратности и регулярности метра
в ноктюрне П. И. Чайковского ор. 19 №4 6

Морозова Маргарита Константиновна
(*Преподаватель – И. С. Гусева*)
О средствах выразительности
в ноктюрне Ф. Шопена № 20 cis-moll (op. Posth.) 16

Петрова Марина Владимировна
(*Преподаватель – И. С. Гусева*)
О «голосе» рассказчика в фортепианной миниатюре Р. Шумана
«Басня» из цикла «Фантастические пьесы» 25

Швецкова Валерия Александровна
(*Преподаватель – А. Н. Камша, кандидат искусствоведения*)
Знаки сокращения нотного письма 37

Гаджиев Игнат Рашидович
(*Преподаватель – И. С. Гусева*)
Роль мелизмов в создании образов птиц в произведениях
французских клавесинистов XVIII века 49

II. ГАРМОНИЯ

Храпов Константин Сергеевич
(*Преподаватель – И. С. Гусева*)
О своеобразии ладогармонических средств в песне Г. Свиридова
на стихи А. Блока «Флюгер» 58

III. АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Мелиховская Анастасия Владимировна
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Сочетание разных принципов формообразования
в произведении Л. Брауэра «Вариации на тему Джанго Рейнхардта» 67

Швецкова Валерия Александровна
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Мануэль Понсе. Соната III для гитары:
традиции и новаторство в решении проблемы цикла 73

Гаджиев Игнат Рашидович
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Влияние литературного жанра на музыкальную форму
(на примере сказки Н. К. Метнера ор.26 №3) 81

Храпов Константин Сергеевич
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Сравнительный анализ вариационных циклов Ф. Сора и М. Льобета 87

Волкова Ксения Николаевна
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Федерико Морено-Торроба «Sonata in A-dur». Трактовка жанра 94

Нехаева Дарья Петровна
(*Преподаватель – О. А. Друкарова*)
Камиль Сен-Санс. Соната для фагота и фортепиано Op.168 G-dur.
Традиции и новаторство в решении проблемы цикла 101

***

Сборник исследований молодых музыковедов включает избранные аналитические разработки студентов отделения теории музыки Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова. Все исследования, вошедшие в издание, были написаны в период 2011-2019 гг. в качестве курсовых работ по общепрофессиональным дисциплинам «Элементарная теория музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений».

В основу большинства работ легли часто исполняемые произведения, хорошо известные широкому кругу музыкантов, в том числе используемые в педагогическом репертуаре на разных этапах обучения. Также в круг тем вошли вопросы общемузыкального характера, связанные с проблемами исполнительства, расшифровки и интерпретации нотного текста.

Помимо развивающего и познавательного значения, материал сборника имеет значительный методический потенциал и может найти применение:

- как учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов по отдельным дисциплинам образовательных программ в сфере музыкального искусства, в том числе для преподавателей и студентов исполнительских специальностей, в репертуар которых входят исследуемые произведения;
- как фонд примеров курсовых работ для студентов, обучающихся по специальности Теория музыки;
- как учебно-методическое пособие для преподавателей и обучающихся ДМШ и ДШИ, в особенности при работе с профессионально ориентированными учащимися;
- как фонд вспомогательных материалов для преподавателей и обучающихся дополнительного, начального и среднего профессионального музыкального образования, для использования при подготовке к участию в конференциях учащихся и конкурсах детских исследовательских работ.

I. ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

АНИКЕЕВА Евдокия Евгеньевна
студентка 1 курса ТО НМК им. А. Ф. Мурова (2018)

О ПРЕОДОЛЕНИИ КВАДРАТНОСТИ И РЕГУЛЯРНОСТИ МЕТРА В НОКТЮРНЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО ОР. 19 №4

Предметом изучения в работе является Ноктюрн П. И. Чайковского ор. 19 №4, cis-moll, созданный в 1873 году.

Ноктюрн (франц. Nocturne – буквально означает «ночной»; итал. – notturno, нем. – Nokturne или Nachtstück) – понятие, применявшееся к различным по исполнительскому составу, форме и характеру музыкальным произведениям. Жанр ноктюрна утвердился в музыке XIX века как относительно небольшая одночастная напевная лирическая пьеса мечтательного или элегического характера, обычно в трёхчастной форме.

Ноктюрн Чайковского ор. 19 № 4 довольно популярен в исполнительской практике. В музыковедческой литературе это произведение чаще освещается с музыкально-исторической точки зрения; иногда упоминается в связи с узкоспециальной проблематикой – например, вопросами формообразования или фортепианного исполнительства [3, 4, 5, 6].

Целостный анализ Ноктюрна позволил сделать интересные выводы о структурных закономерностях этого произведения, придающих ему особую «живость» и пластичность: музыкально-тематическое и драматургическое развитие Ноктюрна основывается на движении от уравновешенной квадратной структуры первого предложения начального периода к «уклонению» от метроритмической регулярности и квадратности в последующих построениях и разделах произведения. Поэтому мы предприняли попытку охарактеризовать способы преодоления структурной квадратности и регулярности метра (метроритмической периодичности) на разных масштабно-синтаксических уровнях рассматриваемого произведения.

Композиция Ноктюрна cis moll трёхчастна. Форму можно определить как промежуточную между простой и сложной трёхчастной формой [6, с. 35-36]. В крайних разделах произведения представлен романтический образ, наполненный лирическим раздумьем. Средняя часть является контрастной, в ней появляется новая тема, полная внутреннего волнения, драматизирующая музыкальную образность.

Первая часть написана в структуре сложного периода. Песенно-романсовый характер темы-мелодии (скачок в самом начале на малую сексту) сочетается с простым гармоническим сопровождением, иногда

осложнённым для выразительности элементами подголосочной полифонии (тт. 9-10).

Как и во многих других фортепианных миниатюрах лирического склада в этой пьесе композитор выбирает достаточно простые и ясные средства музыкальной выразительности для передачи глубоко личных переживаний и душевного состояния.

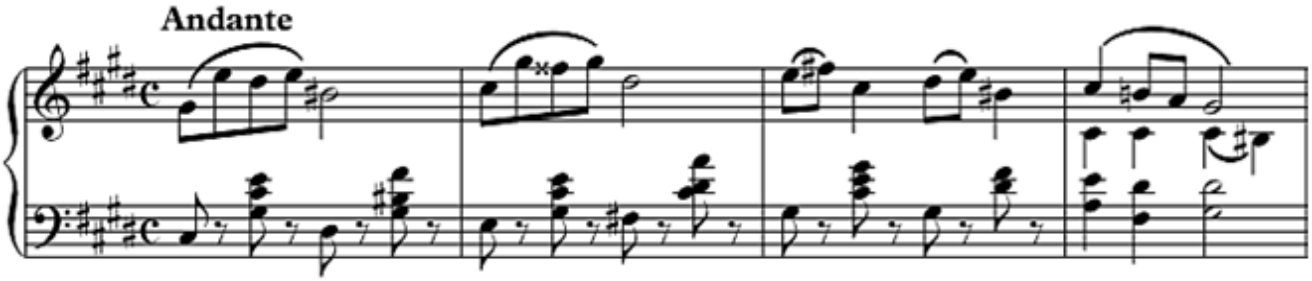
Мелодия, вокальная по природе, основана на волнообразном типе движения. Она проходит в верхнем регистре в объёме двух октав. Мотивы начинаются с подъёма на широкий интервал, и при последующем нисходящем движении на кварту приходят на неустойчивую вводную ступень. Мелодия структурно дробится на полутактовые мотивы: вычленяются яркие интонации, состоящие из нисходящих чистых и уменьшённых кварт. Через постепенное восхождение мелодия по типу волны возвращается в конце предложения к исходному звуку *gis*^{1} (V ступень лада).

Бас также мелодизирован: он представляет собой плавное восходящее движение от I ступени к V (Пример 1).

Гармоническое развитие начинается с типового проходящего оборота; предложение оканчивается половинной автентической каденцией ($t – D^{4}_{3} – t_{6} – II^{6}_{5} – K^{6}_{4} – D^{5\text{-}6} – VI – II^{6}_{5} – D$ с задержанием).

Структурно первое предложение представляет собой дробление с замыканием (1+1+0,5+0,5+1).

Пример 1 (тт. 1-4)



Этот уравновешенный, замкнутый по содержанию структурный приём используется композитором лишь в тех построениях, которые выполняют функцию экспонирования (в этой части – первое и третье предложения). В последующем развитии (во втором и четвёртом предложениях первой части, а также в средней части трёхчастной формы) происходит направленное преодоление метрической регулярности или квадратности масштабно-синтаксических структур.

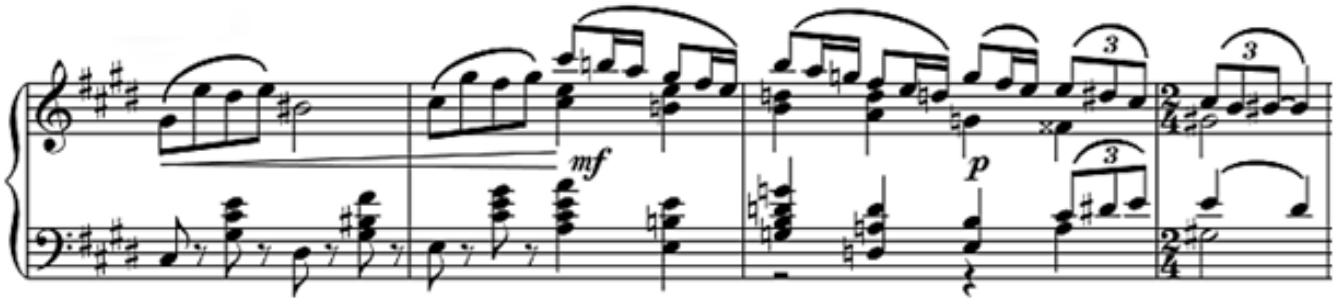
Во втором предложении достигается первая местная кульминация (Пример 2, тт. 6-7). Наивысшая точка напряжения в мелодической линии выражена скачком на кварту от V к I ступени (*cis*^{2}), откуда затем начинается нисходящее секвентное движение. Элемент модулирующей на секунду секвенции в объёме сексты приходится на плагальный оборот из двух аккордов. После двух звеньев секвенции мелодическая линия в третий раз

начинает повторять рисунок звена, но останавливается «на полуслове»: мысль обрывается на верхнем вводном звуке.

Ладогармоническое развитие осуществляется за счёт быстрой смены тональностей. Если до подъёма мелодической линии гармоническая пульсация более размерена, то в момент кульминации новые гармонии появляются на каждой доле (Пример 2, т. 6). Краска второй пониженной ступени (D-dur), которая больше не встретится в этом произведении, обогащает этот эпизод особенным колоритом. Предложение завершает автентическая каденция, являющаяся одновременно срединной в сложном периоде ($t\text{-}D^{4}_{3}\text{-}t_{6}\text{-}\overbrace{S\rightarrow III}\text{-}\overbrace{S\rightarrow \flat II}\text{-}III\text{-}S^{6}_{5}{}^{\sharp 1}\text{-}K^{6}_{4}\text{-}D$ с задержанием).

Стремительное развитие в гармоническом и мелодическом плане приводит к структурным изменениям во втором предложении. Опираясь на теорию Г. Римана о метрической структуре периода [5, с. 458-459], можно предположить, что после шестого такта возникает метрическая функция «ожидания». В результате секвентного движения «ожидание» распространяется на седьмой такт, тем самым оставляя на функцию каданса две метрические доли. Происходит нарушение квадратности периода – сжатие во втором предложении. Т. Кюрегян в книге «Форма в музыке XVII-XX веков» отмечает, что приём сжатия встречается редко, ведь «меньшая структура вместо ожидаемой нормативной обычно вызывает чувство неудовлетворённости» [1, с. 25-26]. В ноктюрне яркая гармония (♭ II) словно отвлекает внимание от счёта музыкального времени.

Пример 2 (тт. 5-8)



Во втором периоде (в составе сложного), при общей схожести музыкального материала, эмоциональное напряжение нарастает. Это достигается путём уплотнения фактуры. Появившийся подголосок не даёт остановиться повествованию музыкальной мысли, выраженной в мелодии. Так осуществляется подход к кульминации всей первой части.

Последнее (третье) предложение, являясь кульминационным итогом первой части, масштабно представляет самое большое построение по сравнению с предыдущими предложениями. Оно занимает пять тактов. Тематически оно ближе к материалу второго предложения: присутствует нисходящая секвенция, приводящая уже во втором звене к основной тональности ($\overbrace{S\rightarrow III}\text{ - }\overbrace{S\rightarrow T}$). По аналогии со вторым предложением

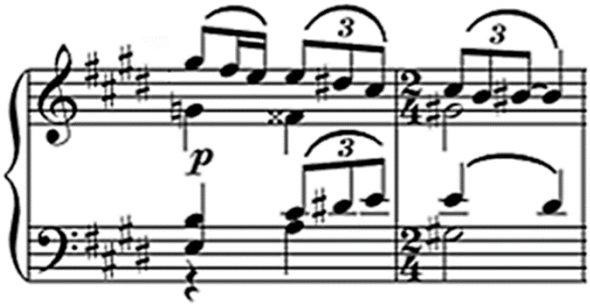
масштабно увеличивается фаза, соответствующая метрической функции ожидания. Являясь логически завершающим построением, предложение должно прийти к итогу, закрепить главный тональный центр. Необходимый для этого полный заключительный каданс приходится на 8-й и 9-й такты.

Таким образом, в составе первой части два неквадратных периода (4+3,5 тт.; 4+5 тт.). Ненормативность структуры в первом случае связана со сжатием, во втором случае – с расширением. Второй период тем самым восполняет «недосказанность» первого.

Такой принцип просматривается и в каденциях. Каждое предложение в составе сложного периода, за исключением последнего, завершается автентической каденцией. На уровне двух периодов происходит согласование каденций: завершающая первый период половинная автентическая каденция получает ответ в виде полной каденции в основной тональности cis-moll во втором периоде.

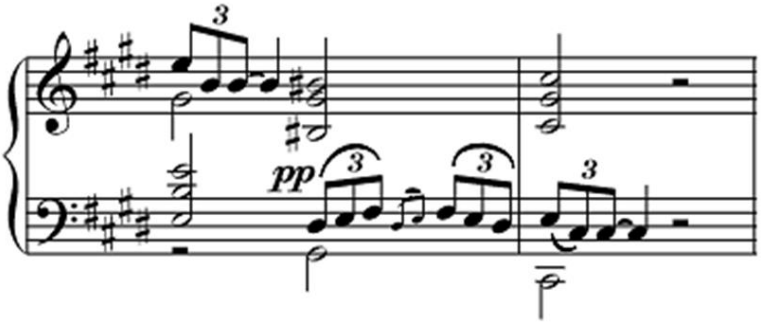
В основе каденционных формул лежит попевка, включающая триольный элемент, возникший ещё в конце первого периода: там он звучал жалобно, вопросительно (пример 3).

Пример 3 (тт. 7-8)



Особый ритмический рисунок – триоль с внутритактовой синкопой – придаёт элементу черты декламационности. В заключительном построении речевые декламационные черты усиливаются. Сам этот элемент повторяется дважды и образует «вопросо-ответную» структуру: сначала звучит «вопрос» в верхнем голосе, затем – «ответ» в нижнем голосе, утверждающий представленный в этой части образ (пример 4).

Пример 4 (тт. 16-17)



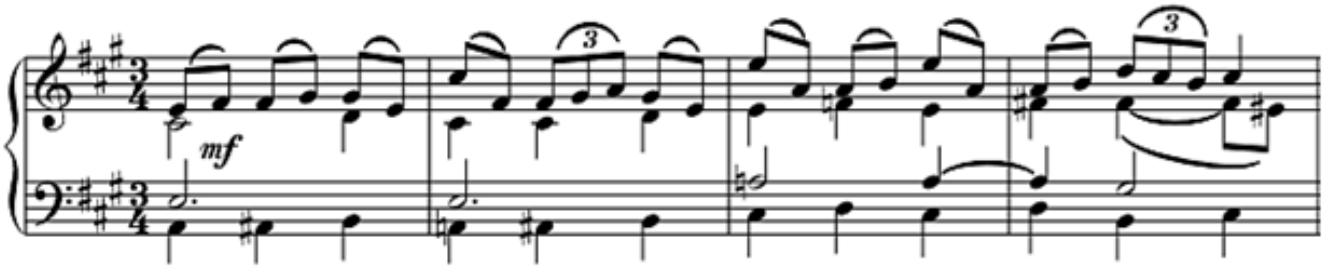
Впоследствии этот триольный декламационный мотив будет иметь особое значение как один из тематических элементов коды произведения.

В **средней части** Ноктюрна композитор раскрывает новые грани романтического образа, связанные с мечтательно-танцевальной сферой, полные ярких интонационных оборотов, постоянного столкновения мажора и минора. Контрастность с главной темой достигается с помощью целого комплекса выразительных средств: тональная смена на гранях разделов по принципу сопоставления (cis-moll – As-dur), изменения в области метроритма, связанные с установлением трёхдольного метра, более подвижный темп, сочетание чётного и нечётного деления длительностей, смена фактурного оформления.

Среднюю часть можно сравнить со второй частью сложной трёхчастной композиции и определить её форму как простую трёхчастную[1] [6, с. 36]. Экспонирующий раздел написан в структуре квадратного периода. Модулирующий в параллельную тональность период состоит из двух 4-тактовых предложений повторного строения.

Волнообразная мелодическая линия в верхнем голосе основана на постоянном возвращении к одному тону. Подъём на широкий интервал (скачок на октаву, сексту) прерывается внезапным «вращением» вокруг одного звука. Несмотря на внешнюю «квадратность», после начальной фразы мелодия дробится на три двудольных мотива. Внедрённые в трёхдольный метр целого, они нарушают общую регулярность движения: образуется гемиола (пример 5, тт. 20-21). Она создаёт эффект полиметрии, потому что происходит наложение трёхдольной основы, сохранённой слуховой инерцией, на двудольные мотивы.

Пример 5 (тт. 18-21)



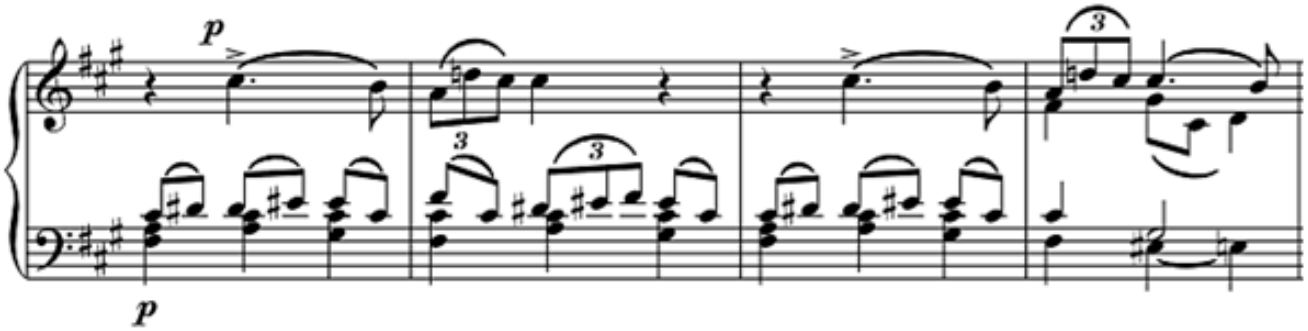
Не только яркий ритмический приём становится фактором развития повторяющегося тематического материала. В основе гармонии лежит цепь эллиптических оборотов, возникающих в условиях плавного движения голосов, особенно баса ($T – D^6_5 \rightarrow [II] – D^4_3$). Во время возникновения гемиолы происходит красочное сопоставление гармонической и натуральной субдоминанты. На срединную каденцию приходится отклонение в параллельный минор (fis-moll), поэтому каденция является половинной автентической для новой тональности. Второе предложение начинается с повтора темы в основной тональности. Через восходящую модулирующую секвенцию достигается подход к заключительной каденции. На неё вновь

[1] Тип середины можно отнести к трио, так как она имеет самостоятельную форму, в ней преобладает композиционная функция экспонирования.

приходится гармония VI ступени – происходит согласование каденций (заключительная каденция полная несовершенная в тональности fis-moll). Первая часть тонально разомкнута, она приводит к тональности средней части.

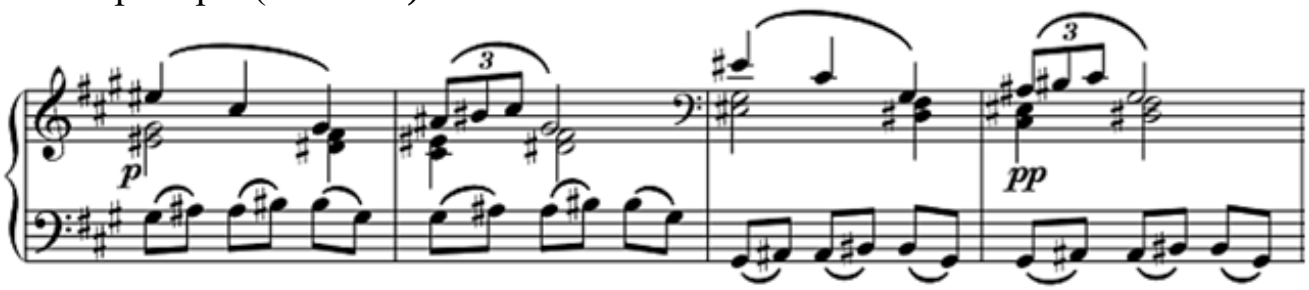
На середину простой трёхчастной формы приходится всего четыре такта. Она строится на основе уже знакомого тематического материала, но тема-мелодия изложена в другом, более низком голосе в тональности VI ступени. В это время в верхнем голосе рождается новая, не уступающая по самостоятельности мелодия (пример 6), основанная на кратких триольных попевках. Её ритмический рисунок вместе с ритмическим рисунком основной темы, образует полиритмию (соединение бинарного деления с триолями). Речитативность, скачок на кварту в триольном движении – эти черты позволяют найти интонационную связь с материалом первой части, скрепляющую весь музыкальный материал в одно художественное целое.

Пример 6 (тт. 26-29)



В репризе изменения касаются только последнего такта. В результате восходящей модулирующей секвенции происходит отклонение в тональность VI ступени. Она переосмысливается как гармоническая субдоминанта в тональности Cis-dur. Начинается большой предыктовый раздел в одноименной тональности. Его тематический материал близок материалу середины, но теперь основная тема середины проходит в басу и становится «фоновым» планом фактуры. На её фоне проходит знакомая, но изменённая мелодия широкого дыхания в верхнем голосе (Пример 7).

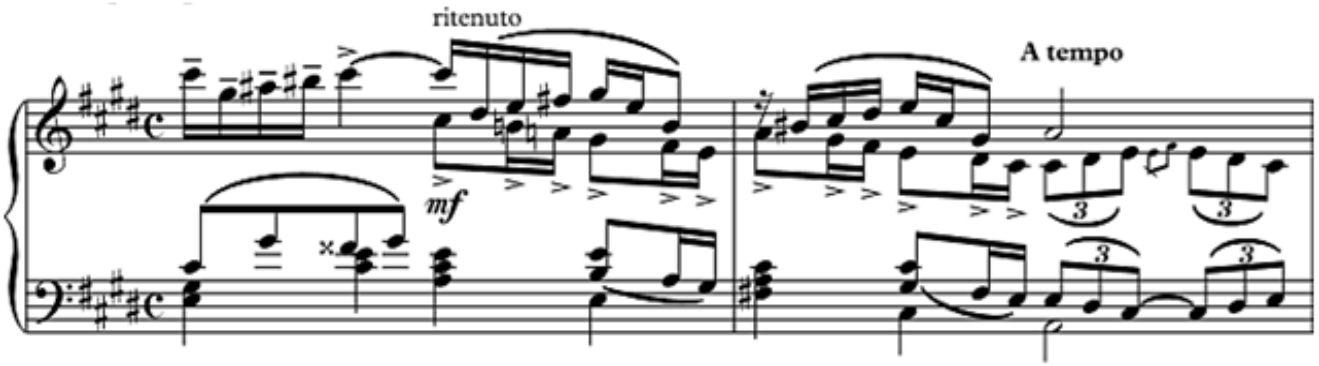
Пример 7 (тт. 38-41)



Структура предыкта характеризуется периодичностью – фраза проходит ещё раз, но октавой ниже. При умолкании всех верхних голосов фоновый элемент темы, который постоянно возвращался к *Gis*, плавно переходит в доминантовый нонаккорд в главной тональности; таким образом готовится переход к репризе.

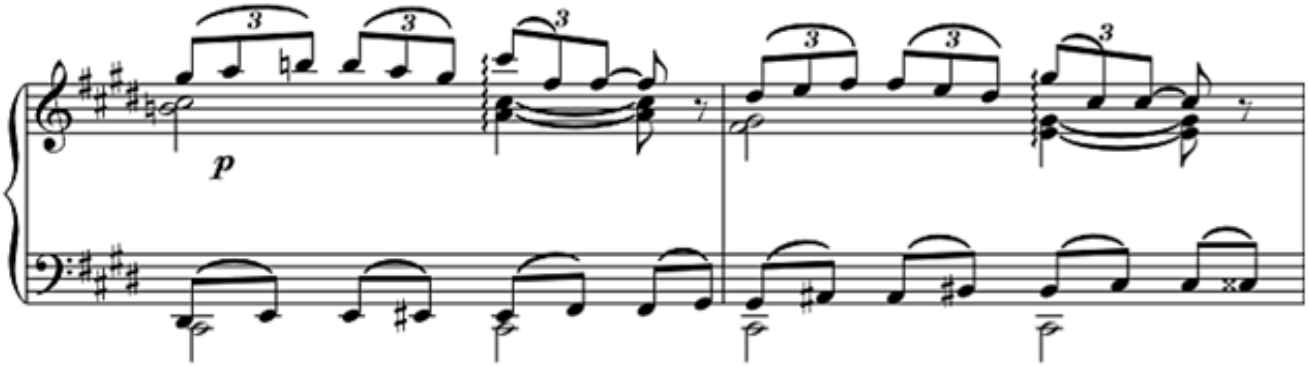
Реприза динамизирована и изменена масштабно, что связано с драматизацией основного образа. Это достигается с помощью варьирования: главная тема, выраженная в мелодической линии, переходит в более низкий «виолончельный» регистр. В верхнем регистре появляется мелодическая фигурация импровизационного характера, она украшена тонким орнаментальным рисунком. Кульминация всей пьесы, осложнённая подголосочной полифонией (орнаментальная мелодия приобретает черты самостоятельности), приходится на второе предложение репризы (Пример 8). Тематический материал предложения основан на материале заключительного предложения первой части.

Пример 8 (тт. 50-51)



Кода Ноктюрна cis-moll синтезирует темы крайних частей и середины, тем самым наглядно объединяя весь тематический материал в логически связный музыкальный текст. Триольный декламационный мотив с синкопой из первой части становится главенствующим элементом. Он проходит в верхнем голосе, постепенно спускаясь по принципу секвенции. На его фоне в нижнем регистре вступает видоизменённый элемент середины – поступательное восходящее движение группами из двух слигованных восьмых, которое теперь организовано в виде хроматической гаммы (пример 9). На тоническом органном пункте две темы постепенно сближаются. Противодвижение голосов рождает чувство напряжения, придаёт завершающему построению черты развития.

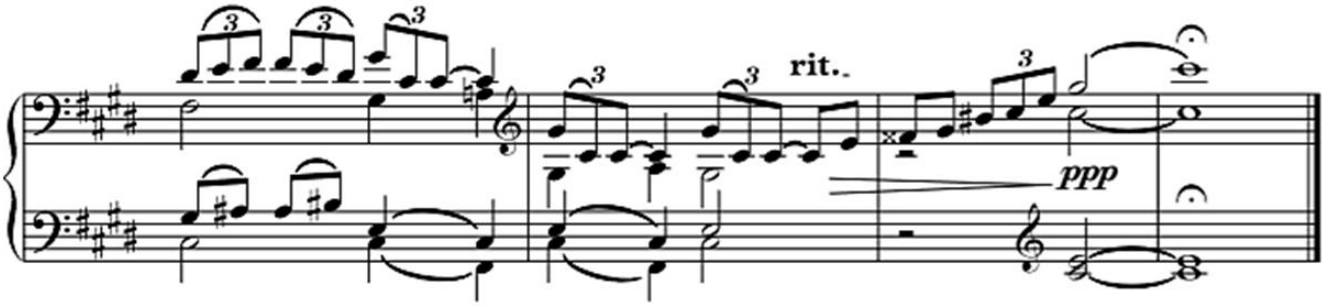
Пример 9 (тт. 54-55)



Только в самом конце напряжение «рассеивается»: мотив дробится на отдельные мелодические обороты (Пример 10). Замолкают все голоса, из

триольного элемента рождается выразительная мелодия. Она направляется вверх и на восходящей квинте от *gis*^{2} к *cis*^{3} завершает музыкальную мысль.

Пример 10 (тт. 57-60)



Особенностью заключительного предложения является то, что в основе его структурного развития лежит приём дробления с замыканием (но между более крупными построениями находится лишь одно мелкое). Используя тот же приём в начале произведения (Пример 1), композитор делает форму ноктюрна уравновешенной, компенсируя отклонения от квадратности в процессе развития. Так, раздел коды выполняет объединяющую функцию в образно-тематическом и структурном плане.

Для создания особого романтического образа в жанре фортепианной миниатюры П. И. Чайковский, развивая исходный тематический элемент и соответствующую ему структуру, придаёт пьесе художественный рост и динамику, наполняет её «живым» чувством.

Строение начального предложения, излагающего главную музыкальную тему произведения, квадратно и основано на приёме дробления с замыканием. Последующее развитие – это движение от квадратной, относительно замкнутой структуры первого предложения к «уклонению» от метроритмической регулярности и квадратности. Оно происходит на разных уровнях:

1) в первой части и репризе использование синтаксических приёмов сжатия и расширения приводит к неквадратности масштабно-синтаксических структур;

2) в середине гемиола создаёт эффект полиметрии, что свидетельствует о нерегулярности метра.

Триоль с синкопой, несмотря на свою ритмическую неустойчивость, является скрепляющим элементом Ноктюрна. Она пронизывает все разделы произведения и играет важную объединяющую роль. Движение от «вопросо-ответного» строения в первой части формы и приобретение самостоятельных черт в середине говорит об образном развитии мотива и о его значимости как сквозного смыслового элемента в Ноктюрне. Важность данного мотива подтверждается в коде произведения, где он выступает носителем главного образа.

Целостность, уравновешенность композиции и формы всего произведения достигается в коде посредством объединения тематических элементов первой части и середины, а также через возвращение к начальной синтаксической

структуре – предложению, в основе которого лежит приём дробления с замыканием.

Так, в Ноктюрне cis-moll сопоставление квадратных и неквадратных музыкальных синтаксических структур, взаимодействие регулярности и нерегулярности метра придают каждому компоненту музыкального языка некоторую переменчивость и позволяют воспринимать произведение как живой организм, формируя неповторимый художественный образ Ноктюрна.

Литература

1. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998.
2. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973–1982.
3. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949.
4. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. М.: Музыка, 1984.
5. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс: учебник. Спб., М., Краснодар: Лань, 2003.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы: учебник. М.: Музыка, 1984.

Приложение

Раздел	**A**	**B**	**A_1**	**D**
Композиционная функция	Экспозиционная **Первая часть**	Функция нового экспонирования, серединная **Середина**	Репризная **Реприза**	Заключительная **Кода**
Количество тактов	17 (тт.1-17)	27 (тт. 18-44)	9 (тт. 45-53)	7 (тт.54-60)
Тональный центр	cis-moll	A-dur A-dur / Fis-moll / A-dur / Cis-dur	cis-moll	cis-moll
Гармонический анализ	**a:** t – D^4_3 – t_6 - II^6_5 – K^6_4 – D^{5-6} - VI – II^6_5 - D с задержанием	**b:**T - D^6_5 →[II] – D^4_3 - T - D^6_5 →[II] – D^4_3 – T_6 – $S^г$ – T_6 – $S^н$ = VI – II^6_5 - D с задержанием **b_1:**T - D^6_5 →[II] – D^4_3 - T - D^6_5 →[II] – D^4_3 – $\underline{D_6 \to S}$ – $\underline{DD_6 \to D}$ – $\underline{D_6 \to VI}$	**a^2:**t – D^4_3 – t_6 - II^6_5 – K^6_4 – D_2- t – S – D_7^{-5} **a_2':**t - D_2- t_6 - $\underline{S \to III}$ – $\underline{S – t}$ - S→III – D_7 – t	(на тоническом органном пункте): D_2→S - D_2 – t - D_2→S - D_2 – t – S – t – S – t
	a_1: t – D^4_3- t_6 - $\underline{S \to III}$ - $\underline{S \to II\ пониженная}$ - III – $S^6_5{}^{\sharp 1}$ – K^6_4 - D с задержанием	**b′:**t – $VI^4_3{}^{-3}$ – D^6_4 - t – $VI^4_3{}^{-3}$ – D^6_4 - t – $VI^4_3{}^{-3}$ – D^6_4 – t – D^6_5 – D_7→(III; основная тональность)		
	a^1: t – D^4_3 – t_6 - II^6_5 – K^6_4 – D_7^{-5} - VI – II_7 - t_6 – D_7	**b:**T - D^6_5 →[II] – D^4_3 - T - D^6_5 →[II] – D^4_3 – T_6 – $S^г$ – T_6 – $S^н$ = VI – II^6_5 - D с задержанием **b_2:**T - D^6_5 →[II] – D^4_3 - T - D^6_5 →[II] – D^4_3 – $\underline{D_6 \to S}$ – $\underline{DD_6 \to D}$ – $\underline{D_6 \to VI}$ = $S^г$ (переход в предыктовую зону)		
	a_1': t – D^4_3- t_6 - $\underline{S \to III}$ – $\underline{S – t}$ - S→III – D_7 – t	**b″**(на доминантовом органном пункте):T – VI_7 – D^6_5 – VI_2 – D^6_5 - T – VI_7 – D^6_5 – VI_2 – D^6_5 – D_9 – D_7		

Преподаватель – И. С. Гусева

МОРОЗОВА Маргарита Константиновна
студентка 1 курса ТО НМК им. А. Ф. Мурова (2018)

О СРЕДСТВАХ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В НОКТЮРНЕ Ф. ШОПЕНА № 20 cis-moll (op. posth.)

«Музыка Шопена – квинтэссенция рафинированности в лучшем смысле слова, изящества, тонко отшлифованной красоты» [2, с. 437]. Одной из основных для творчества Шопена стала лирическая тема, то в романтически-мечтательном, то во взрывчато-драматическом преломлении. Не случайно в XIX столетии именно ноктюрны (наравне с вальсами) были наиболее популярными произведениями композитора. Ведь в ноктюрнах сконцентрировалось личное, лирическое начало шопеновского искусства, столь типичное для романтической эстетики. «Шопен вознёс жанр ноктюрна на небывалую художественную высоту, сделав его одним из ярчайших выразителей лирического начала в инструментальной музыке романтического стиля» [2, с. 479].

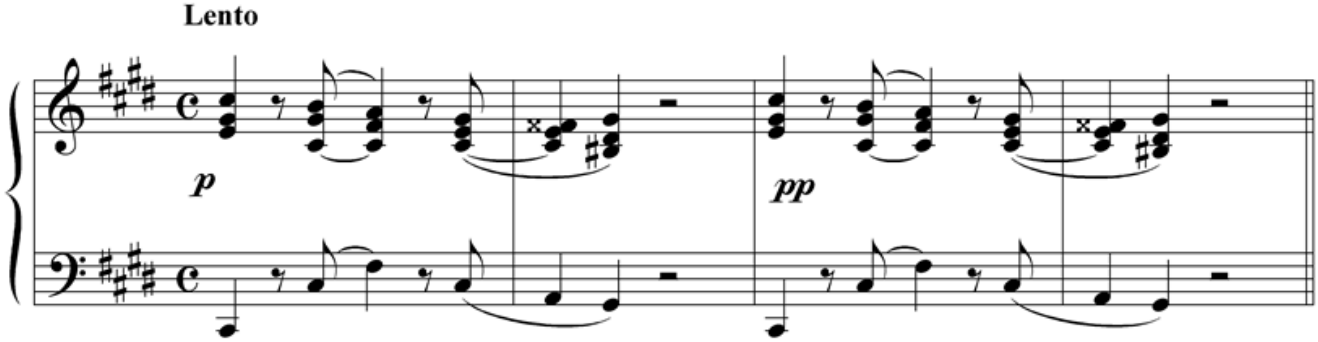
Здесь же с подчёркнутой ясностью проявились и особенности новейшего камерного пианизма Шопена, сочетающие салонное изящество и утончённость с глубиной мысли и чувства, чуждой показной виртуозности [2, с. 479]. «При изяществе и утончённости форм выражения, высказывания Шопена всегда проникнуты такой серьёзностью, насыщены такой громадной силой мысли и чувства, что они не просто волнуют, но часто потрясают слушателей» [2, с. 437]. В основе развития ноктюрнов лежит драматургическая контрастность, оттеняющая и подчёркивающая разные психологические пласты, заключённые в этих, якобы эмоционально одноплановых лирических пьесах [2]. Многие ноктюрны пронизаны настроением нежной мечтательности, написаны в медленных темпах и основываются на широких кантиленных темах, близких песенным мелодиям. Более непосредственно, чем в других произведениях, в ноктюрнах очевидны и жанровые связи с хоралом, маршем, серенадой, дуэтом, песней и другими жанрами.

Общие стилистические черты объединяют все девятнадцать ноктюрнов Шопена. Один из них – Ноктюрн № 20 cis-moll (op. posth.), написанный в 1833 году. Существует много работ, посвящённых творчеству Шопена. Ноктюрн № 20 cis-moll (op. posth.) упоминается в литературе как один из образцов творчества Шопена. Задача данной работы состоит в проведении целостного анализа Ноктюрна и определении средств выразительности, способствующих созданию уникального образа произведения.

Ноктюрн, написанный в простой трёхчастной форме, открывается небольшим вступлением. Звучащее на pianissimo и в темпе lento вступление

эмоционально готовит слушателя к восприятию главной темы. Оно состоит из двух фраз, занимающих четыре такта, имеет аккордовый тип фактуры.

Пример 1

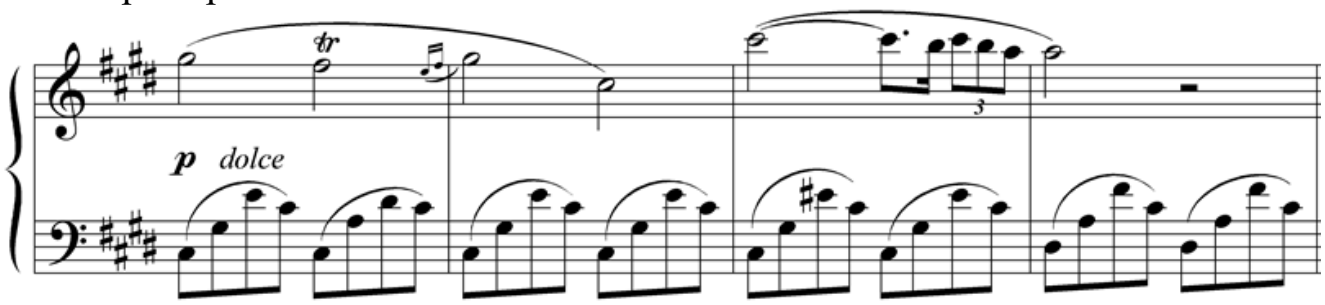


Мелодическая линия – нисходящая, движется от первой к пятой ступени и захватывает вводный тон к доминанте. Мелодия делится паузами на отдельные мотивы. Они построены на интонациях вздоха (нисходящие секунды), включают мелодический вспомогательный оборот с участием вводного тона к пятой ступени лада (♯IV). Такая мелодическая линия напоминает прерывистое дыхание, передаёт волнение, отражает душевное состояние и переживания романтического героя. Медленный темп, аккордовый склад создают ощущение ситуации, которую нельзя изменить, а можно лишь обдумать и пережить, передают состояние неопределённости, поиска ответа на важный для лирического героя вопрос. Вопросительная интонация подкрепляется гармоническими средствами: развитие двух фраз (они одинаковы) представляет собой движение к доминанте ($t - D_7^{-3} \rightarrow s - DD^4{}_3{}^{\flat\,5} - D$), что в сочетании с восходящей полутоновой интонацией в мелодии создаёт ощущение ожидания, вопроса. Неопределённость проявляется и в самом первом гармоническом обороте: кварто-квинтовый ход баса при соединении неполного доминантового септаккорда с трезвучием субдоминанты даёт возможность предположить, что совершается автентическое отклонение в тональность субдоминанты ($D_7 \rightarrow s$). Однако отсутствие терцового тона в D_7 предопределяет функционально неоднозначную трактовку этого оборота. Можно рассматривать его и как автентическое отклонение с помощью натуральной доминанты ($d_7 \rightarrow s$), и как плагальный оборот (t_7-s).

Основная тема – тема первой части произведения – мелодия широкого дыхания вокально-инструментального типа, плавно движущаяся крупными длительностями (половинные, четверти; восьмые и шестнадцатые встречаются реже). Мелодия содержит поступенное движение и скачки на кварту, квинту, сексту, октаву. Заполнение скачков наступает не сразу; в целом, выдержан плавный, напевный, протяжный характер. Звучание чистых интервалов придаёт мелодии прозрачность и воздушность. Этот эффект подчёркивается характером аккомпанемента: звуки гармонической фигурации расположены аналогично их порядку в обертоновом звукоряде (в

основе фигурированного аккорда почти всегда лежит квинта, фигурация содержит движение от широких интервалов к более узким: ч.5-м.6-м.3 и т.п.) Особенности фортепианного аккомпанемента отмечены в литературе о творчестве Шопена, в частности, в работе В. Конен: «…нигде так не подчёркнут, так последовательно не проведен «фортепианно-обертонный» принцип шопеновского пианизма, как в его ноктюрнах» [2, с. 481].

Пример 2



Гомофонно-гармонический тип фактуры составляет контраст с аккордовой фактурой вступления, и тем самым подчёркивает выразительность, пластичность мелодической линии основной темы. Такое соотношение мелодии и аккомпанемента типично для шопеновских ноктюрнов – парящая в высоком регистре мелодия на фоне арпеджио: «кантиленная мелодия, как правило, показана на аккордово-фигурационном педальном фоне, который с первых звуков произведения вводит слушателя в мечтательную романтическую атмосферу» [2, с. 481].

Особое значение имеют мелизмы (трели, двойные форшлаги): они вписаны в мелодическую линию и являются неотъемлемой её частью[2]. Это придаёт мелодии трепетность, нежность и лёгкость, а местами создаёт патетические интонации.

Начальное построение представляет собой большой нормативный период повторного строения (8 т.+8 т.). Гармоническое развитие первой фразы начинается с плагального оборота и завершается эллипсисом – происходит попытка отклонения в субдоминанту (D_7→(s) разрешается в II_7 основной тональности). Вторая фраза сменяет плагальные гармонии первой и движется к половинной автентической каденции (II_7-D с задержанием-D), завершающей первое предложение.

Второе предложение начинается так же, как первое, но здесь субдоминанта звучит ярче, глубже, благодаря отклонению, значение которого подчёркнуто интенсивным мелодическим движением по звукоряду гармонического минора на фоне отклоняющего аккорда (D_7). Интонация увеличенной секунды в нисходящем движении приобретает здесь оттенок душевного «надлома». Четвёртая фраза содержит углубление

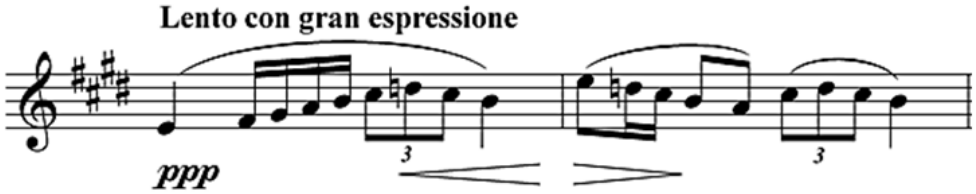
[2] В одних случаях мелизмы выписаны, в других – композитор использует сокращения (для примера можно сравнить такт 13, где мы видим форшлаг из четырёх звуков, и такт 18, в котором хроматическое движение от *his* к *e* напоминает выписанный форшлаг).

субдоминантовой сферы: логика гармонического развития может быть рассмотрена с точки зрения отклонения в тональность субдоминанты $\underbrace{t\text{-}IV_6\text{-}s_7^{\#1}}\rightarrow s\text{-}s_7^{\#1}\text{-}K^6{}_4\text{-}D_7\text{-}t$. Секстаккорд ре мажора звучит как II неаполитанская ступень в главной тональности. Этот момент – кульминация первой части, приходящаяся на «точку золотого сечения» – третья четверть построения (3-4 такты третьей фразы). Здесь находит выход напряжение, оставшееся неразрешённым в первом предложении (эллиптический оборот D→(s)-II_7 сменяется здесь отклонением D→s). Кроме того, второе предложение является более «тяжёлым» метрически, приобретает свойства логического завершения. Кульминационная зона захватывает почти полностью четвёртую фразу из-за усложнения гармонии и яркой динамики. Завершается период полной совершенной каденцией, подготовленной глубокими гармоническими средствами.

Середина Ноктюрна контрастна. Её композиционные особенности отмечает В. Холопова [5, с. 42-43]: середина ноктюрна – составная, содержит две различные темы, заимствованные Шопеном из финала его фортепианного концерта f-moll, в A-dur и Gis-dur.

Первая тема звучит на *ppp* и создаёт светлый образ, похожий на воспоминание.

Пример 3



Она имеет общие черты с темой первой части – например, масштабное развитие по типу суммирования (2+2+4), фактура и характер аккомпанемента («обертонная» фигурация). Но за счёт смены жанровой основы и ладового контраста создаётся новый образ. Здесь можно найти признаки танцевальности: чёткую периодичность ярких ритмических формул, ускорение ритмического движения по сравнению с первой частью – преобладание четвертей, восьмых и шестнадцатых, триоль, повторяющуюся на третьих долях тактов.

Чёткая периодичность проявляется и в вопросо-ответной структуре предложений, составляющих середину. Каждое предложение можно условно разделить на два контрастных элемента: в первом двутакте мелодия имеет характер кружения вокруг II ступени лада (в тональности A-dur), преимущественно поступенное движение охватывает диапазон октавы. Гармония этого двутакта – повторенный автентический оборот (T-D_7-T-D_7). Второй двутакт контрастирует с первым – появляется пунктирный ритм, характерный для полонеза, и двухголосное движение секундами, терциями и секстами. Четырёхтактовое предложение обладает единством и

целостностью за счёт тонического органного пункта на *a*, сохранения характера аккомпанемента и гармонических связей: вторая фраза (D_7-T-D_7-T) воспринимается как ответ на первую (T-D_7-T-D_7).

Модуляция-сопоставление приводит в параллельный минор: повторное проведение темы во втором предложении звучит печально за счёт ладового контраста и изменения динамики (sotto voce), как будто воспоминание омрачается. Второе предложение модулирует в основную тональность – до-диез минор (по отношению к предшествующей тональности – в натуральную доминанту), причём модуляция происходит преимущественно за счёт смены гармонии в аккомпанементе, рисунок мелодии почти полностью сохраняется: T-D_7-D_7-T – D_7→d=t-D_7-t. Эта структура тонально более замкнута и воспринимается как ответ на первое предложение, где первая фраза завершается на D.

Вопросо-ответная логика проявляется на разных уровнях:

1) гармония – периодична, представляет собой чередование тонических и доминантовых аккордов (доминанта-вопрос, тоника-ответ): T-D_7-T-D_7– D_7-T-D_7-T; T-D_7-D_7-T – D_7→d=t–D_7-t. Модуляция в главную тональность воспринимается как «ответ» на поиски, воспоминания романтического героя, музыкально связанные с переходом в тональности VI ступени (A) и субдоминанты (fis);

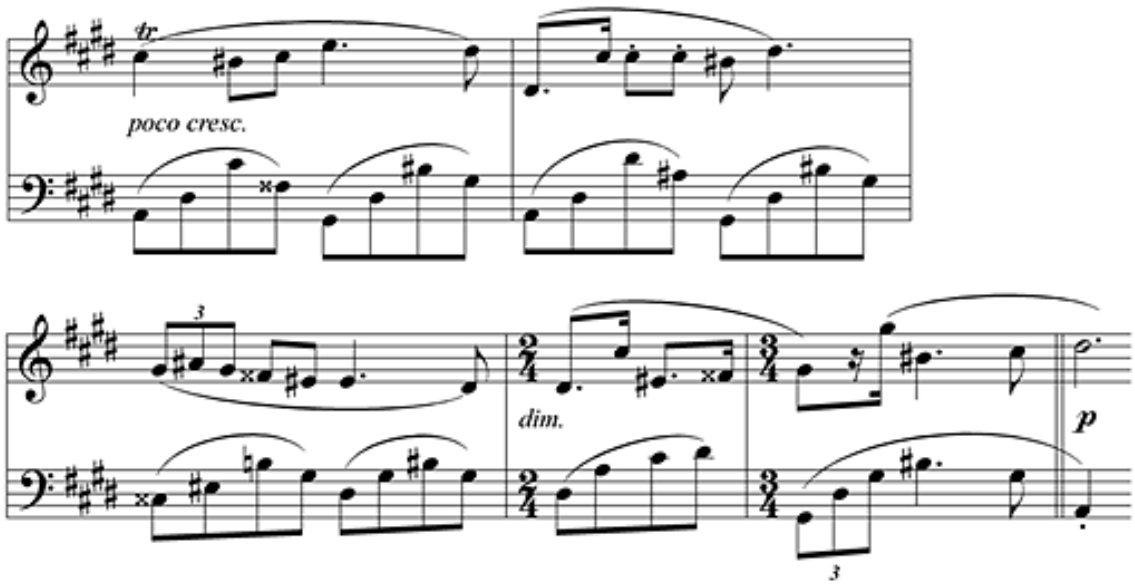
2) мелодия состоит из повторяющихся чётких ритмических формул (два элемента-двутакта: первый двутакт – «вопрос» – более мягкий, в первом проведении темы заканчивается на доминанте, второй – «ответ» – более категоричный, основанный на пунктирном ритме). Структурное развитие осуществляется по типу суммирования (1+1+2);

3) синтаксические структуры середины также имеют черты вопросо-ответных связей на уровне фраз и предложений. Например, второе предложение более цельно и воспринимается как ответ на первое. Возможно, это связано с жанровыми истоками: ноктюрн в переводе – «ночная песнь», связанная с поэтическим текстом. Здесь можно проследить «взаимосвязь наиболее распространенной поэтической формы четверостишия с музыкальной формой периода: стопе в музыке соответствует мотив, строке – фраза, двум строкам – предложение, рифмам – каденции» [3, с. 14]. В строении первой темы середины образуются связи, которые можно сравнить с перекрёстной рифмой. «Рифма» 1-ой и 3-ей фраз: 1-ая фраза заканчивается на доминанте, 3-я (минорная) на тонике, то есть они согласованы; «рифма» 2-ой и 4-ой фраз: 2-ая фраза заканчивается в A-dur – побочной тональности, а 4-ая фраза – в cis-moll, то есть модулирует в главную тональность, поэтому воспринимается как тонально более весомая.

Но на возвращении в cis-moll развитие не заканчивается. Первую и вторую темы соединяет четырёхтактовая связка. Первый двутакт звучит в характере первой темы, но очень напряжённо. Возможно, здесь находится её

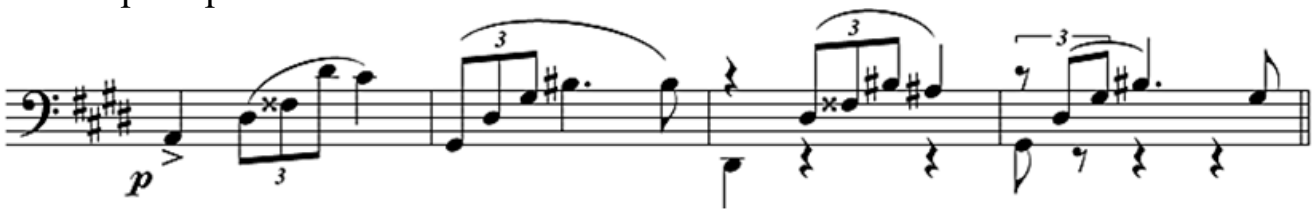
кульминация, о чем говорят: динамический контраст (*p-f-p*), напряжённая гармония двойной доминанты ($DD^4{}_3$-D), трель и интонация вводного тона (интонация из первой части – реминисценция). Следующий двутакт звучит контрастно, модулирует в Gis-dur, и ведёт ко второй теме средней части. Мелодия в третьем такте связки становится более плавной, а в четвёртом напоминает мелодическую линию второго такта (скачок d^1-c^2 на доминантовой гармонии), но здесь она звучит в мажоре и завершается на тонике.

Пример 4



В этом такте происходит смена размера на 5/4 (2/4+3/4), с триольного мотива начинается вторая тема. Она звучит на *p*, в большой и малой октавах. Её яркие особенности – синкопы, повторяющаяся мелодическая формула четверть-триоль-четверть-триоль-четверть с точкой, органный пункт на *a-dis-gis*.

Пример 5

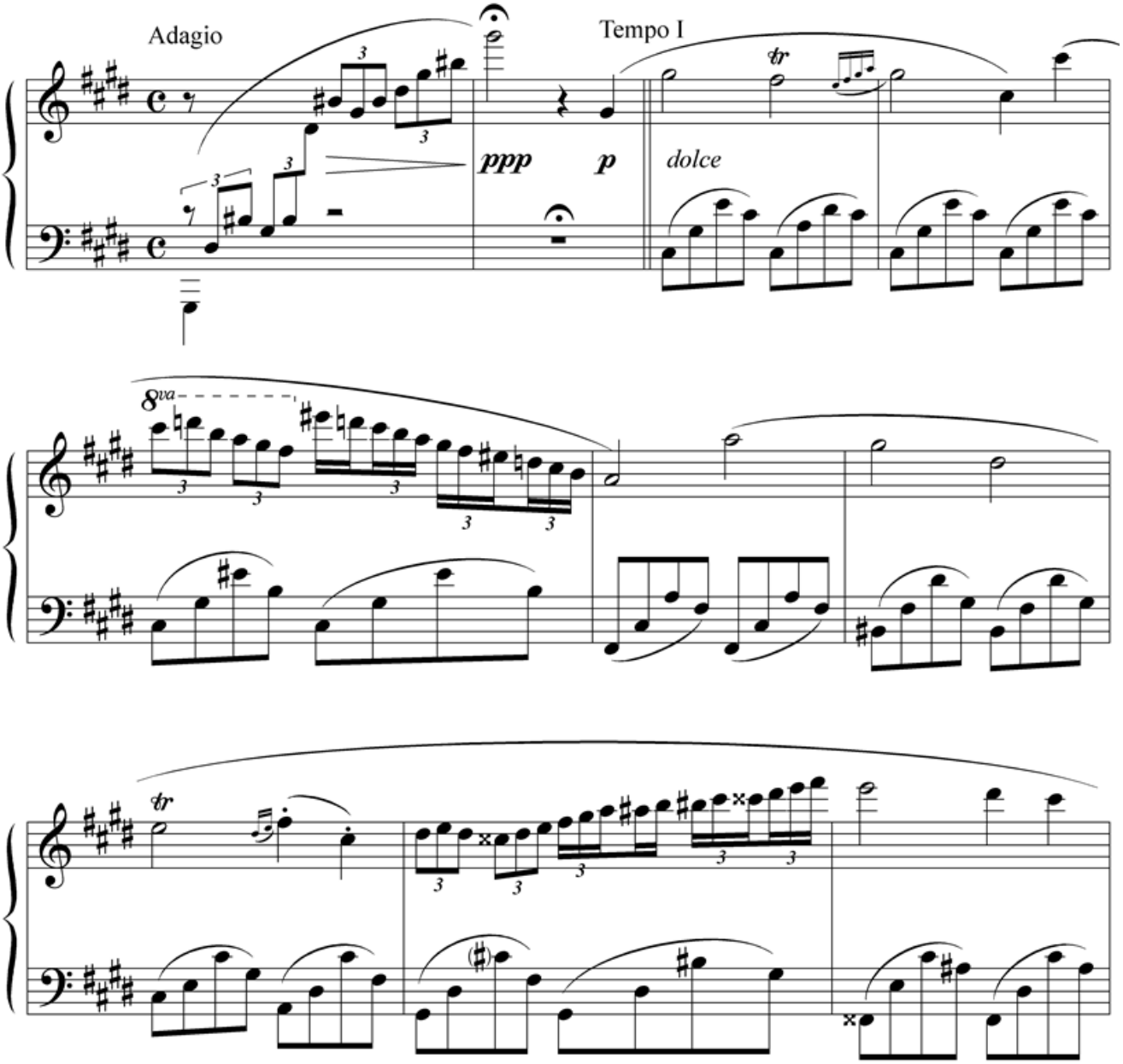


Тема имеет предыктовый характер (проводится в тональности доминанты, используются доминантовые и тонические гармонии), но довольно самостоятельна, имеет свой образ – как будто бы ещё одно воспоминание. Мелодия растворяется в замирающем пассаже на adagio и *ppp*.

Динамизированная реприза, возвращающая слушателя в главную тональность, начинается с кульминационной фразы из первой части. В ней действуют два очень разных процесса. С одной стороны, происходит сжатие, так как реприза состоит из одного предложения, но, с другой стороны, это предложение с большим расширением (12 тактов вместо 8), переходящим в коду (довольно большую – 8 тактов). За счёт сжатия структуры здесь

достигается предельная концентрация чувств героя, непрерывность развития мелодии, а расширение происходит из-за интенсивного развития в кульминационной зоне. Это эмоциональный прорыв, предел напряжения душевных сил героя. Мелодическое движение стремится к преодолению цезур (в четвёртом такте на основе логики метрического строения периода ожидаем глубокую цезуру – полукаданс, но движение продолжается), быстро достигает кульминации, но после неё следует не завершение, а вторая кульминационная волна, перекрывающая первую по степени эмоционального напряжения (восходящее движение вместо нисходящего, достижение более высокой точки, появление фигурационной хроматики). Важную роль в создании настроения здесь играет звучание гармоний двойной доминанты и второй ступени.

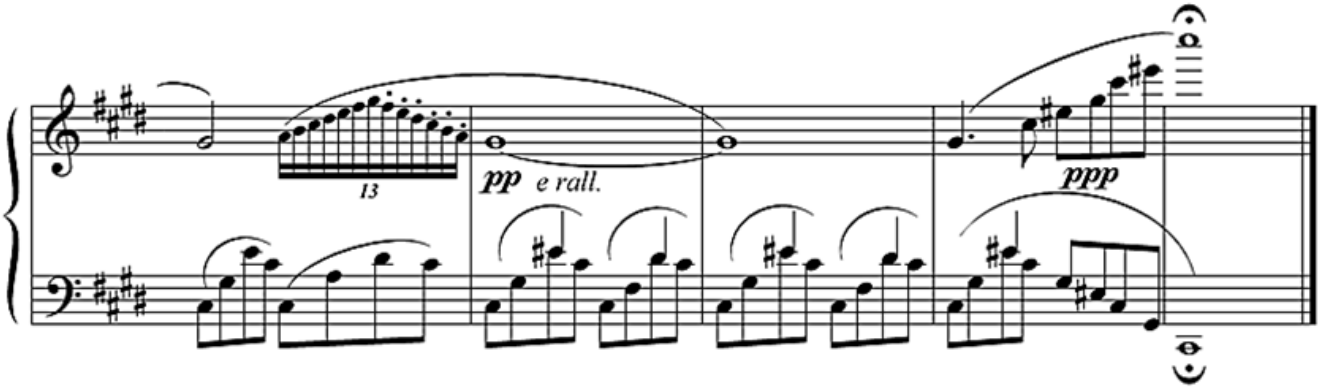
Пример 6



Реприза завершается замирающей трелью, и мелодия растворяется в лёгких пассажах коды, звучащих на фоне чередования гармоний тоники и

второй ступени, на *piu p*. Они достигают четвёртой октавы и возвращаются к одному и тому же звуку (g^1–квинтовый тон $T^5{}_3$), постепенно диапазон становится уже, мелодия замирает на квинтовом тоне. Эти пассажи звучат как истаивание патетических пассажей репризы. Завершается Ноктюрн неожиданным просветлением – расходящимся движением по звукам трезвучия одноименного мажора, напоминающим завершение середины. Можно предположить, что растворение мелодии в мажоре говорит о снятии напряжения, исчерпании источника переживаний, или же об отстранении от жизни с её проблемами и волнениями.

Пример 7



В ноктюрне Ф. Шопена № 20 cis-moll (op. posth.) рождается образ поисков, размышлений и душевных бурь романтического героя. В вокальных интонациях мелодии будто слышится голос его души. Пройдя через светлые воспоминания и сомнения в составной середине, реприза переводит слушателя на качественно новый уровень эмоционального напряжения. Но поиски, уход в радостную сферу не проходят даром и находят отражение в мажорном завершении коды. Через высветление мелодии, её растворение в мажоре, снимается душевный надлом.

Литература

1. Алексеев Б. К., Мясоедов А. Н. Элементарная теория музыки: учебник. М.: Музыка, 1986.
2. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 4. 4-е изд. М.: Музыка, 1976.
3. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998.
4. Теория музыки: учебник / общ. ред. Т. С. Бершадской. Спб.: Композитор, 2003.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Спб.: Лань, 2001.

Приложение 2

	Вв.	A	B	C	A_1	D
1.Композиционная функция (часть формы, ф.м.м.)	Вступление введение	1 часть (большой нормативный период) Экспонирование-в целом Экспонирование, развитие, завершение-внутри периода	Составная середина Новое экспонирование		Реприза	Кода Завершение
2.Тональный план -в целом -подробный	cis $t\text{-}t_7\text{-}s\text{-}DD^4{}_3{}^{\flat\,5}\text{-}D$ $t\text{-}t_7\text{-}s\text{-}DD^4{}_3{}^{\flat\,5}\text{-}D$	cis-fis-cis (t-s-t) $t\text{–}II_2\text{-}t\text{-}t\text{-}D$ $\rightarrow(s)II_7$(эллипсис) -D-D- D $t\text{-}II_2\text{-}t\text{-}t\text{-}D_7\rightarrow s=$ $\underbrace{t\text{-}IV_6\text{-}s_7^{\#1}}\rightarrow s\text{-}s_7^{\#1}\text{-}K^6{}_4\text{-}D_7\text{-}t$ (далее мод. в VI)	A-fis-cis-Gis (VI-s-t-D) A-fis-cis $T\text{-}D_7\text{-}T\text{-}D_7\text{-}D_7\text{-}T\text{-}D_7\text{-}T$ $VI=t\text{-}D_7\text{-}D_7\text{-}t\text{-}DD_{65}\text{-}d=t\text{-}D_7\text{-}t$ Связка: $DD_{43}\text{-}D\text{-}DD_{43}$ $DD^{VII}{}_7\text{-}D=T\text{-}D\text{-}T$	Gis $D_{43}\text{-}T\text{-}D\text{-}T\text{-}D_{43}\text{-}T\text{-}D\text{-}T\text{-}D\text{-}T\text{-}D\text{-}T$	$t\text{-}II_2\text{-}t\text{-}t\text{-}D_7\rightarrow s\text{-}D_{65}\text{-}t\text{-}II_{43}\text{-}D\text{-}DD_{65}\text{-}D\text{-}t\text{-}II_{43}\text{-}D\text{-}t$	$t\text{–}II_2\text{-}t\text{-}II_2\text{-}t\text{–}II_2\text{-}t\text{-}II_2\text{-}t\text{–}II_2\text{-}t\text{-}II_2\text{-}T^5{}_3$(Cis)

Преподаватель – И. С. Гусева

ПЕТРОВА Марина Владимировна
студентка 1 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2018)

О «ГОЛОСЕ» РАССКАЗЧИКА В ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЕ Р. ШУМАНА «БАСНЯ» ИЗ ЦИКЛА «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ»

Роберт Шуман – один из ярчайших представителей немецкого романтизма первой половины XIX века. В творчестве Шумана отразился драматизм эпохи, острый разлад мыслящей, глубоко чувствующей личности и реальной действительности. Широкий диапазон внутренних состояний человека, тончайшие оттенки его психологической жизни – основная тема искусства Шумана, а богатство фантазии и поэтический вымысел позволяют ему преодолевать обыденность будней, видеть и отбирать прекрасное из реальных жизненных впечатлений, привнести в музыку красочность, праздничность, сверкающие тона. Отличаясь нервно-восприимчивой натурой, Шуман и свою музыку насыщает резкой контрастностью, быстрыми эмоциональными переключениями: страстность, взволнованность, мятежный порыв, бурное отчаяние быстро сменяются душевным подъёмом, воодушевлением, соседствуют с тихой задумчивостью, мечтательностью, лирической поэзией. Умение быстро схватывать суть жизненного явления сделало Шумана замечательным композитором-новеллистом. Его музыкальные портреты, зарисовки сцены отличаются острой характерностью и конкретностью. Перу Шумана принадлежит ряд циклов фортепианных миниатюр: «Бабочки», «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», «Крейслериана», «Фантастические пьесы», «Детские сцены». В некоторых случаях это цепь обособленных, но интонационно связанных миниатюр, в других же – вполне самостоятельные пьесы.

Настоящая работа посвящена пьесе Шумана «Басня» из фортепианного цикла «Фантастические пьесы» (ор. 12, 1837). В «Фантастических пьесах» отдельные номера представляют собой абсолютно законченные произведения, предельно контрастные друг другу. При этом не только весь цикл, но и каждая пьеса в отдельности тяготеет к максимальной внутренней контрастности [1, с. 320], ярким примером чего может служить эпически повествовательная «Басня».

Цикл «Фантастические пьесы» широко известен, особенно популярны номера «Порыв» и «Ночью», тогда как «Басня» занимает более скромное в исполнительской практике место. К сожалению, в литературе не проводится целостный анализ данной миниатюры. Мимолетные упоминания о ней связаны либо с вопросами формообразования [6, с. 78], либо с музыкально-историческим контекстом [2, с. 179, 357].

В настоящей работе рассматриваются и анализируются основные музыкально-выразительные средства «Басни», создающие ярко характерные образы миниатюры.

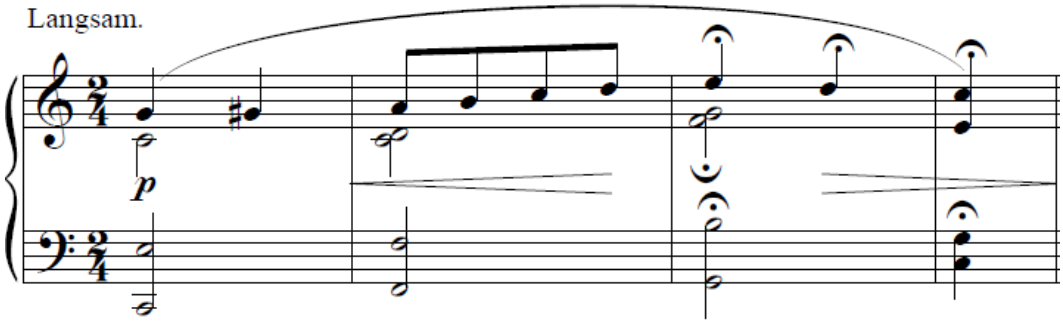
Между тем «Басня» имеет интересные особенности драматургии. Здесь угадывается целая сценка, в которой есть место и для рассказчика, и для героев самой сказки. Рассказчик начинает неспешно, затем действие оживает, переключается на героев самой басни и её стихии, в конце же пьесы возвращается умиротворенное настроение, рассказчик завершает историю. При этом за счёт интонационных связей между различными участками формы голос рассказчика звучит на протяжении всего повествования. Данная особенность драматургии пьесы представляется достаточно интересной, и именно ей посвящена настоящая работа.

Драматургия «Басни» находит отражение в самой структуре пьесы. В.Н. Холопова трактует форму «Басни» как простую трёхчастную с чертами концентричности и предлагает буквенную схему **ABA'BCDC'D'BA'A** [6, с. 78]. Здесь **ABA'B** и **BA'A** соответствуют крайним частям, а **CDC'D'** – средней части. Подобные рондообразные композиции, состоящие из разнохарактерных эпизодов с достижением композиционного единства посредством тематического обрамления пьесы и внутренних связей между различными разделами формы, широко распространены в творчестве Шумана [2, с. 380-391]. Примем предложенную В.Н. Холоповой схему и будем опираться на неё при анализе «Басни». Рассмотрим последовательно каждый из разделов этой формы.

Пьеса открывается четырьмя тактами вступления (**A**, см. пример 1) в очень медленном темпе (Langsam – медленно, протяжно). Неторопливо меняется и гармония: T $D^{\#5}$→(S) II^{6}_{5} D_{7}^{6-5} T. Такой показ основной тональности – C-dur – с помощью полного функционального оборота соответствует экспозиционному типу изложения данного раздела. Плавная мелодия поступенного волнообразного движения (сначала вверх, затем вниз) в медленном темпе на негромкой динамике (*p*) с остановками на четвертных длительностях, дополнительно подчёркнутых ферматой, и «прозрачные» долгие длительности сопровождения создают ощущение неспешной речи рассказчика, неторопливо разворачивающего повествование перед завороженными слушателями, подчеркивают благородство его речи и значимость каждого слова. Вводный тон к VI ступени уже в первом такте и D_{7}^{6-5} в точке местной кульминации (достижение наивысшего звука в 3-ем такте – в точке золотого сечения) придают особую терпкость звучанию. Неохотное покидание вершины и желание вслушаться в неё подольше также подчеркивает небольшое усиление динамики вблизи неё и фермата. В то же время альтерированный тон в первом такте (*gis*^{1}) и квартовый скачок баса при переходе во второй такт создают ощущение тяготения к F-dur, а соответствующая начальная гармония может рассматриваться как $D^{\#5}$→(S).

Однако следующая гармония – II^6_5, и к концу построения ясно закрепляется тональность C-dur. Данный эллиптический приём, использованный уже в самом начале «Басни», сразу намечает характер всего произведения в целом: непрерывное поддразнивание слушателей, обман ожиданий. При этом всё предложение – широкая линия на едином дыхании, словно гипнотизирующая, зачаровывающая слушателя, поэтому и пауза в конце предложения наполнена томительным ожиданием продолжения.

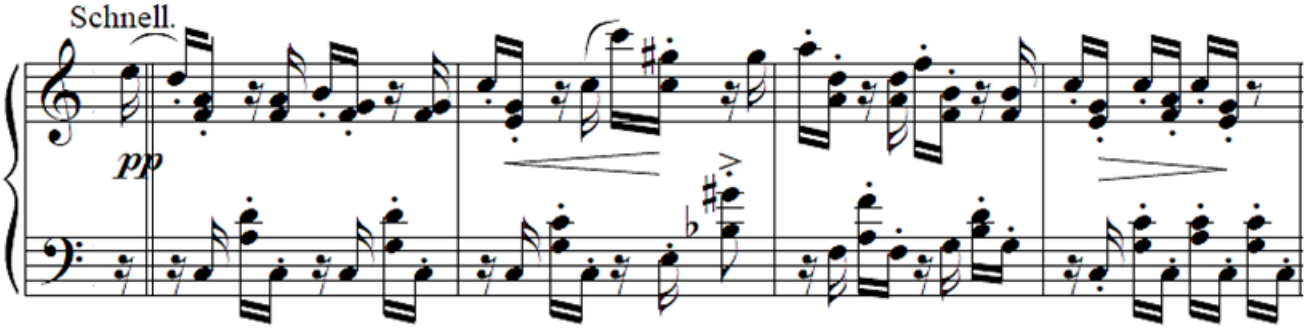
Пример 1



Однако Шуман вновь дразнит слушателя: в противоположность ярко выраженному рельефному характеру вступления, его певучести, кантиленности, философской лирике, следующий раздел (**B**) имеет более оживленный, скерцозный характер, что вносит эмоциональный контраст. Это уже не просто речь рассказчика, но сама басня, само действие, захватившее слушателя и разворачивающееся «на его глазах». Характер изложения здесь также экспозиционный; четкая замкнутая структура – нормативный период повторного строения, функционально ясная гармония (см. Приложение 1). Ускоряется темп (Schnell – быстро), устанавливается остинатный ритм, движение осуществляется мелкими длительностями (шестнадцатыми) на стаккато. Функцию темы данного раздела выполняет фактурная ячейка (граница изложения – полтакта), противоположная теме-мелодии вступления. При этом вся фактура пронизана синкопами. Так, в партии правой руки субмотивы из трёх шестнадцатых начинаются и оканчиваются гармоническим интервалом, тогда как на среднюю (вторую) шестнадцатую приходится лишь один звук, хотя он находится в метрически более сильном положении и является наиболее высоким, ярким в данном элементе. В то же время аналогичные субмотивы в партии левой руки выстроены противоположным образом: гармонический интервал, в состав которого входят наиболее высокие в элементе звуки, приходится на вторую шестнадцатую из трёх; однако в метрическом отношении – это слабое время. Кроме того, моменты одновременного звучания обеих партий, когда по вертикали представлены три звука, что создает некий акцент, также приходятся на слабую долю. В то же время в образном плане переклички в партиях обеих рук можно представить как диалог героев сказки, словно подзадоривающих и поддразнивающих друг друга.

Кульминация всего раздела приходится на второе предложение и его точку золотого сечения, когда в верхнем плане фактуры (в партии правой руки) возникает самый широкий скачок – на октаву вверх, при этом достигается наивысшая точка – c^2, после чего следует яркий хроматический интервал ув.5 (см. пример 2). После такого «неожиданного поворота» в нижнем плане фактуры (в партии левой руки) в свою очередь следует небольшое изменение ритма (шестнадцатая и восьмая вместо трёх шестнадцатых) и хроматический гармонический интервал (ув.6), дополнительно подчёркнутый акцентом. Однако «недоумение» мгновенно преодолевается, и, подчиняясь общему игривому движению, переклички голосов продолжаются до конца раздела. Возникающий в момент данной местной кульминации альтерированный аккорд при отсутствии его разрешения ($D_{65}^{\#5}$→(S) II_6) – это знакомый по вступлению эллиптический приём: так за игрой обоих персонажей сказки угадывается голос самого рассказчика. За исключением точки кульминации, гармония данного раздела функционально ясна, обе каденции (серединная в конце 1-го предложения и заключительная в конце 2-го предложения) чёткие, полные и по функциональному составу и полноте завершения – совершенные. При этом серединная каденция утверждает тональность доминанты, что придаёт больше остроты и яркости, стремления вернуть главную тональность, что и осуществляется в начале 2-го предложения.

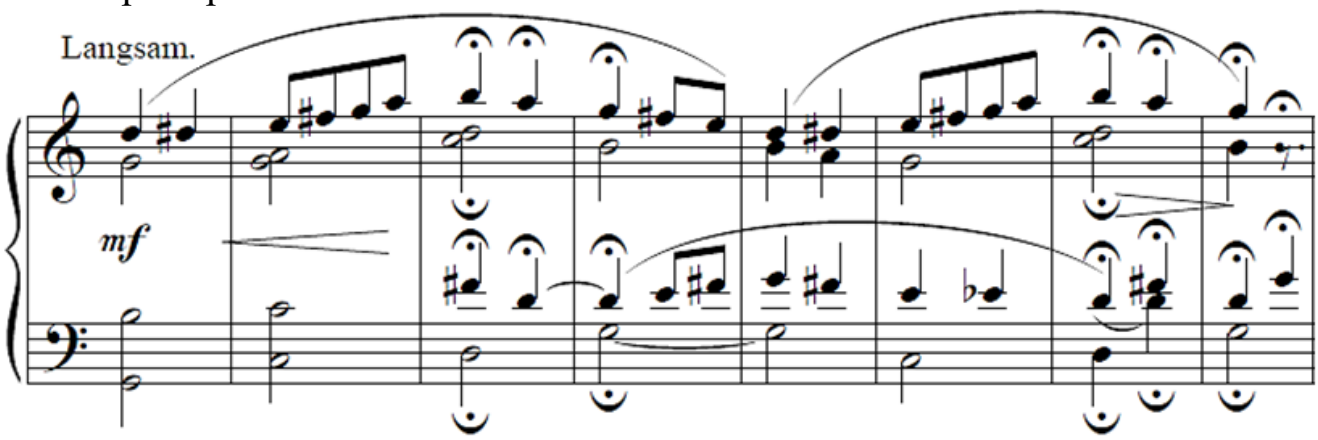
Пример 2



После оживления, царившего в разделе **B**, появление темы вступления (раздел **A’**) воспринимается как небольшая передышка перед основной частью сказки. Теперь голос рассказчика звучит более взволнованно: чуть громче (*mf*) и дольше – 8 тактов вместо четырёх (структура **A’** – период повторного строения): драматизм постепенно нарастает. На это же указывает и проведение темы в тональности доминанты (G-dur), которая сохраняется до конца построения. Несмотря на то, что гармония обоих предложений по-прежнему представлена полным функциональным оборотом (как и во вступлении), в фактуре теперь возникают элементы контрастной полифонии: наблюдается некоторое оживление средних голосов, в среднем пласте фактуры возникает дополнительная мелодическая волна, приходящаяся на стык двух предложений и соответствующих двух волн ведущего мелодического голоса; при этом в 5-ом такте возникает терпкое звучание

альтерированного аккорда ($D_6^{\#5}$). Таким образом, даже на небольшом пространстве раздела **A’** композитор сумел, не внося какие-либо существенные изменения в палитру гармонии, концентрировано направить большое число выразительных средств на создание задуманного настроения. Однако это еще не та буря, которая возникнет позже, а лишь её легкое дыхание, фермaты и спад динамики в конце раздела вновь успокаивают слушателя.

Пример 3

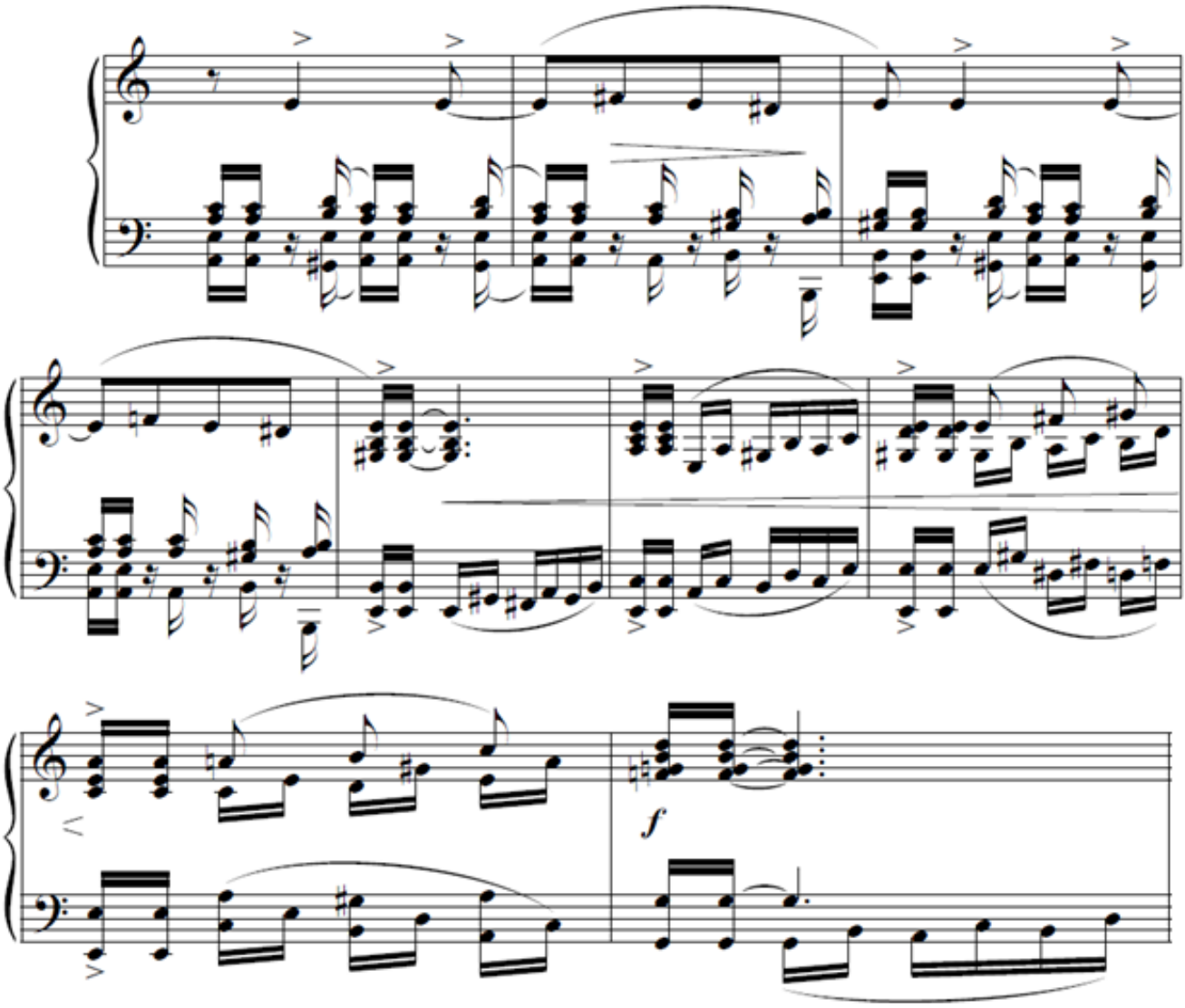


Начало скерцозной темы **B** вновь вносит эмоциональный контраст. За исключением небольшого изменения линии баса (при сохранении сопутствующей гармонии), этот материал точно повторяет предыдущий аналогичный раздел. Однако теперь на смену ему приходит средняя часть формы, ещё более динамичная, самая продолжительная (41 такт) и самая напряжённая. Тип изложения материала здесь носит ярко выраженный развивающий характер. Эту часть также можно представить состоящей из нескольких «подразделов» **CDC’D’**, органично вытекающих друг из друга.

Раздел **C** начинается неожиданным переключением в параллельный минор (a-moll, см. пример 4), что создаёт ощущение тревоги и напряжённости. Этому же способствуют и настороженные «постукивания» аккордов сопровождения (две шестнадцатые стаккато на сильных долях каждого такта), приглушённая динамика, синкопы в ведущем мелодическом голосе, выделенная дополнительным динамическим акцентом, синкопы в сопровождении, а также узкий диапазон мелодии, её концентрация вокруг e^1 и настойчивое возвращение к этому звуку (мотив опевания). В плавной линии мелодического движения в этом мотиве можно угадать голос рассказчика. Первые пять тактов раздела (т. 29-33) – это две фразы, начинающиеся в a-moll и модулирующие в тональность доминанты. При этом вторая фраза звучит ещё более мрачно за счёт обострения ладового тяготения в мелодической линии: опевание тона e^1 совершается с помощью альтерированных вводных тонов. Создаётся ощущение некой злой силы, собирающейся для нанесения мощного удара. В то же время ритмическая формула, синкопы роднят этот мрачный участок с предыдущим «колким»

разделом **B**. Таким образом, раздел **C** можно считать тематически производным от предыдущего раздела **B**.

Пример 4

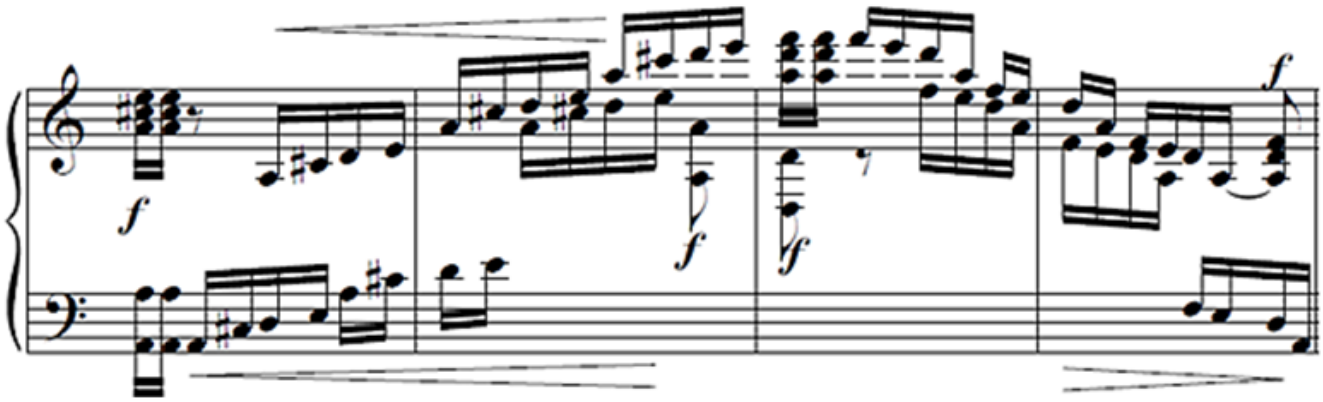


Следующие 8 тактов – дальнейшее нарастание тревоги. В начале каждого такта сохраняется угрожающий «стук» аккордов, резкость которых дополнительно подчёркнута акцентом на сильной доле, а остинатный бас на V ступени a-moll придаёт им некоторую неустойчивость (см. пример 4, соответствующий гармонический оборот D-t^6_4-D_7-t^6_4-D_7-DD$VII_7^г$-$VII^4_3{}^г$-t_{64}-D_7-t^6_4). Этим коротким репетициям из двух шестнадцатых предшествуют шесть шестнадцатых затакта, составляющих мотив, в котором в целом восходящее движение осуществляется через своеобразные «покачивания». Представляется образ некой наползающей мрачной тучи, угрюмой силы, которая, осознавая свою мощь и неотвратимость удара, тем не менее не торопится этот удар нанести, но старается продлить состояние жуткой неопределённости и волнующей тревоги. Интонации этих шести шестнадцатых близки интонациям опевания начала раздела **C**, но также можно обнаружить их родство с восходящими секундовыми интонациями вступления, как будто это всё тот же голос рассказчика, звучащий теперь

угрожающе. Эта близость материалу вступления становится более очевидной в восходящем поступенном мелодическом движении, которое в данном разделе прерывается «стучащим» ритмическим элементом из двух шестнадцатых: мелодия упорно идёт вверх, подключаются новые голоса, динамика нарастает. Метрические акценты подчёркиваются октавными дублировками баса, интервал между басом и верхним голосом увеличивается. Следующая волна развития проводится в C-dur: при сохранении контуров мелодической линии и гармонической опоры на V ступень лада (D_7 T_{64} D_7 T_{64} D_7 DD$VII^{г}_7$ $VII^{г}_{43}$ T_{64} D_7 T_{64}) сохраняется и ощущение «наползающей» тёмной силы, но теперь в мажоре и на более яркой и уверенной динамике агрессия кажется неприкрытой. На границе разделов восходящее мелодическое движение приводит к доминанте d-moll – тональности следующего раздела «Басни».

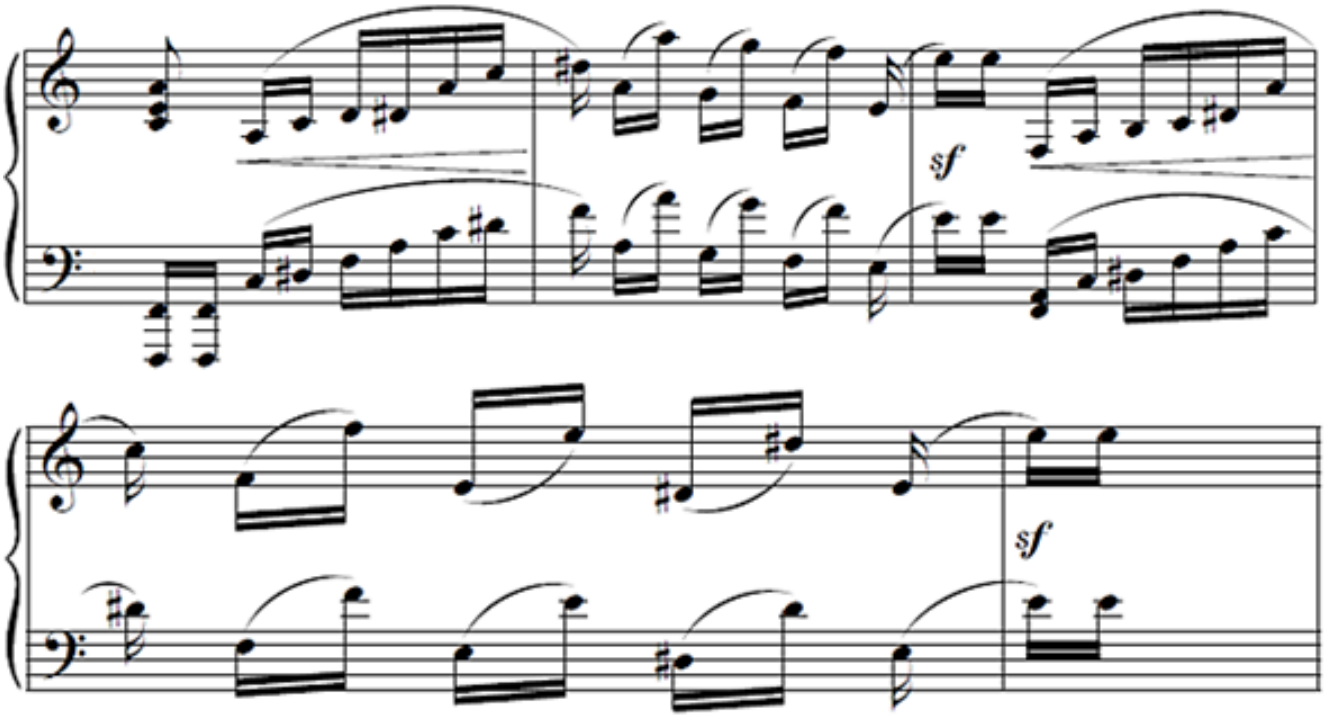
Раздел **D** (8+4 тактов) – это стремительно несущиеся восходящие и нисходящие пассажи с имитационными наслоениями подчёркнуто стреттного характера (пример 5). Этот динамизирующий музыку приём родственен передразнивающим перекличкам скерцозной темы раздела **B**, в котором два персонажа пародировали друг друга. Однако теперь безликость пассажей, фоновый характер музыкального материала создаёт образ некой неумолимой бездушной силы, наконец прорвавшейся наружу и сметающей всё на своём пути. Восходящие пассажи идут на подъёме динамики, нисходящие – на спаде динамики, но тем резче звучит *f* пары аккордов, пришедших ещё из предыдущего раздела и обрывающих каждый пассаж. В то же время эти аккорды являются инициаторами следующего пассажа, пассаж – это мелодическая фигурация данных аккордов. Цепочка четырёх пассажей данного участка основана на диатонической «золотой» секвенции в тональности d-moll (D t S_7 VII_7 III_7). Если в предыдущих «активных» разделах **B** и **C** смена гармонии в основном происходила каждые полтакта или даже каждые четверть такта, то замедление гармонической пульсации на данном участке подчёркивает важность происходящего: это начало кульминационной зоны «Басни».

Пример 5



Очередной пассаж начинается в гармонии $S^{6}_{5}{}^{\#1}$ a-moll, однако возникающие напряженные гармонические (ув.2, ув.4, ум.7, ув.6) и мелодические (ув.2, ум.3, ув.1, ум.5) интервалы, не получающие разрешения, создают настолько острую «угрожающую» ситуацию, что пассаж обрывается на полпути. Вместо продолжения следуют октавные скачки, которые словно насильно находят недостающее разрешение – ставят V ступень на сильную долю очередного такта в виде двух «стучащих» шестнадцатых (пример 6).

Пример 6



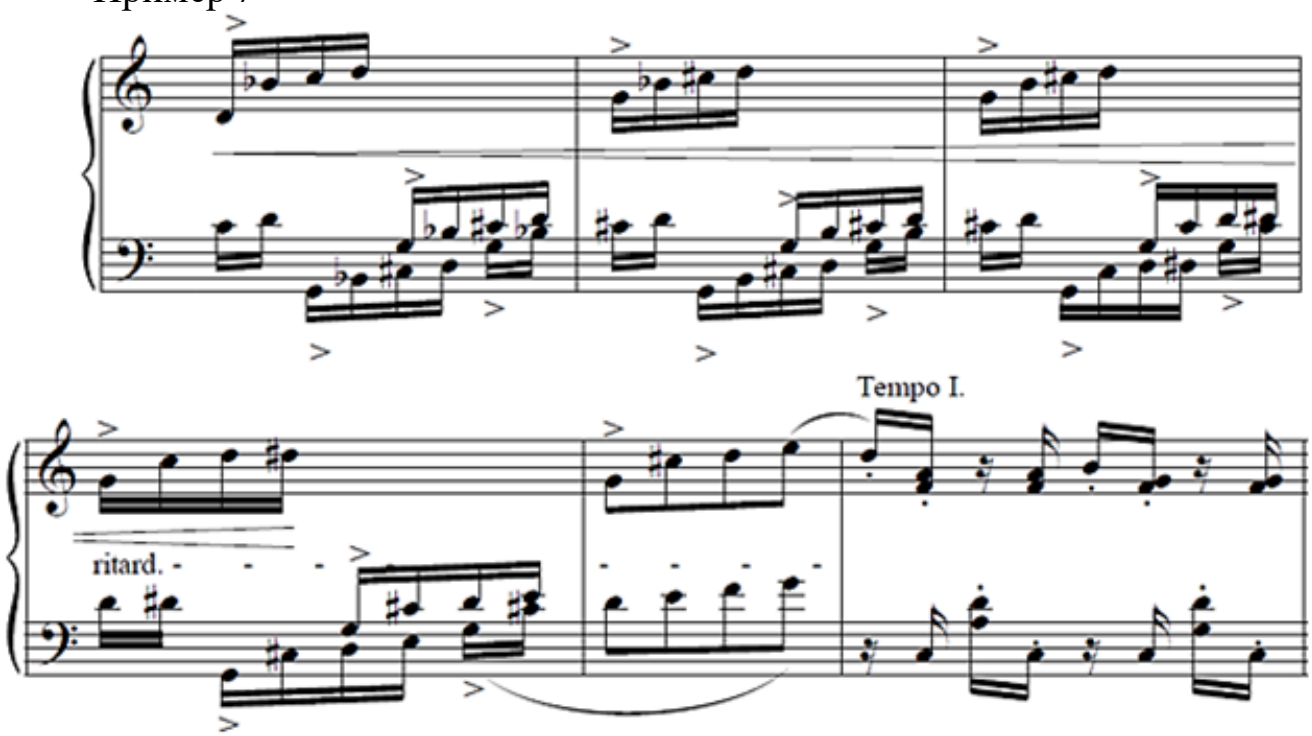
Этот мотив из четырёх октавных скачков, сдвинутых на секунду относительно друг друга, интонационно близок мотиву опевания раздела **C**, но звучит значительно более напряжённо благодаря собственно скачку (при этом подключается более высокий, более пронзительный регистр), акцентировке синкоп (они теперь отделены от последующего мотива с помощью штриха non legato, подчёркнуты особой группировкой) и октавным дублировкам. С другой стороны, можно отметить близость этих же октавных скачков синкопированным скачкам раздела **B**, и особенно его кульминационному октавному скачку. Очередная попытка начать пассаж вновь проходит в гармонии альтерированной субдоминанты ($S^{6}_{5}{}^{\#1}$) a-moll, и вновь пассаж обрывается, и вновь фигурированные параллельные октавы «водворяют» V ступень на место. Это ещё больше усиливает ярость и неистовость грозных сил, и очередная попытка взлёта к кульминации происходит не сразу, а спустя 8 тактов, после раздела **C'**.

В разделе **C'** угроза становится неприкрытой. Вновь звучат синкопы, тревожный «стук» аккордов, но на сей раз звучание ярче: ярче динамика (*sf*), а октавная дублировка даёт более плотное звучание. При этом в череде быстро меняющейся гармонии собственно тоническая функция появляется

лишь вскользь, напоминая о себе, но не закрепляясь. Первая половина раздела проходит в тональности a-moll, вторая же, представляющая собой хроматическую секвенцию первой, в g-moll. В этом разделе вновь звучит мотив опевания из аналогичного раздела **C**, представляющий собой завуалированный голос рассказчика. Раздел **C'** оканчивается на доминантовом трезвучии g-moll, подготавливающем следующий раздел **D'**.

Раздел **D'**, как и аналогичный раздел **D**, построен на серии пассажей стреттно-имитационного характера. Однако на сей раз пассажи направлены только по восходящей линии и более короткие, также отсутствуют тормозящие аккорды в конце каждого пассажа, при этом динамика всё время нарастает. Это делает движение ещё более порывистым. Каждый пассаж содержит две группы по четыре шестнадцатых, проведённых в разных октавах, подобно эффекту эха. При этом каждая такая группа, в свою очередь, содержит остинатный бас и подъём из трёх поступенно расположенных шестнадцатых (пример 7).

Пример 7



Первые четыре пассажа отталкиваются от ноты ре – V ступени g-moll, что придаёт неустойчивый характер всему движению, за которым слушатель ожидает разрешения в тонику. Росту напряжения способствует и несовпадение динамических и метрических акцентов, а также несовпадение динамических акцентов в верхнем и нижнем голосах, неаккордовые звуки в составе пассажей.

Очередная серия из четырх пассажей хотя и отталкивается от ноты соль (t D→S $VII^{г}_{64}$→(d)), но при этом уже первый из них содержит альтерированную ступень IV^{+} – *cis*, отчего возникает ряд напряжённых мелодических и гармонических интервалов – ув.2, ум.5, ув.4, ум.7. В конце

раздела звучит гармония вводного трезвучия к d-moll и замедляется темп, а в последнем такте восходящий четырёхзвучный мотив из последнего пассажа проводится в увеличении (восьмыми, а не шестнадцатыми), что усиливает весомость каждого звука, подчеркивает вопросительность интонации – «Что же дальше?».

Во всей средней части «Басни» напряжение постоянно росло от раздела к разделу, так что к её концу этот последний вопрос застаёт слушателя в момент наивысшего эмоционального напряжения.

Следующий раздел начинается с разрешения в столь ожидаемую тонику d-moll (звучит d^2), но уже в следующее мгновение становится ясным, что это начало зеркальной репризы и повтор её скерцозной темы **B**, а предыдущий драматический «вопрос» в действительности есть не что иное, как видоизменённый восходящий мотив из вступления – как будто страшное видение пропало, тучи рассеялись и вновь засияло солнце (пример 7). Таким образом, не только сам вопросительный ход восьмыми в конце **D'**, но и поступенно восходящие шестнадцатые в составе его пассажей представляют собой завуалированный голос рассказчика. Разрешение же напряжения в конце раздела знаменует поворот к развязке, возвращение речи от первого лица и конец сказки.

Однако напряжение всего предыдущего развития было столь велико, что этот резкий контраст и внезапность смены настроения не создают ощущения полного облегчения у слушателя. Шуман и не стремится преодолеть напряжение полностью: реприза сокращена. Тем не менее, история подходит к концу. Заключительный раздел пьесы (12 тактов) основан на материале вступления. При этом первое предложение проводится в G-dur и практически полностью повторяет первое предложение **A'**, а второе предложение в C-dur практически полностью повторяет самое начало произведения **A** с небольшим дополнением. К концу «Басни» наряду с замедлением темпа постепенно гаснет и динамика, так что заключительные тонические аккорды звучат на *pp*.

Написанная в жанре инструментальной миниатюры «Басня», тем не менее, отличается большой концентрацией выразительных средств. Здесь практически отсутствуют только лишь аккомпанирующие голоса, каждый пласт фактуры несёт весьма существенную образно-смысловую нагрузку. Не менее важен и тональный план пьесы. Хотя здесь и нет сопоставления каких-либо далёких тональностей, но проведение **A'** в тональности доминанты главной тональности, неожиданное переключение в параллельный минор в начале раздела **C**, хроматическая секвенция в разделе **C'** способствуют постепенному нарастанию напряжения и динамизации общей картины. Яркий эффект драматизации создаёт и «золотая секвенция» в разделе **D**.

Симметричное строение формы «Басни», тональное и тематическое обрамление пьесы способствуют цельности драматургии пьесы. Развитие идёт от философски неторопливого вступления по нарастанию динамики и общего

напряжения с возвращением умиротворённого настроения в конце пьесы. И если в крайних частях звучит речь от первого лица (голос рассказчика), то средние участки формы (разделы **B**, **CDC'D'**) – взгляд со стороны, действо самой истории, её героев и стихий. Однако за этим действом постоянно угадывается голос рассказчика, что достигается интонационными связями между различными разделами даже с контрастным по характеру материалом. Так обращает на себя внимание эллиптический оборот в самом начале «Басни», когда вслед за гармонией $D_{65}^{\#5}$→(S) следует гармония II ступени. Этот же приём использован в момент кульминации раздела **B**, вводные тоны к отдельным ступеням обильно используются в кульминационных пассажах разделов **D** и **D'**. Завуалированный голос рассказчика угадывается и в плавных мелодических линиях отдельных мотивов разделов **C, C'** и **D'**, близких соответствующему поступенно восходящему мотиву вступления.

Из других интонационных связей между различными разделами можно отметить репетиции аккордов на сильную долю в разделах **C**, **D**, и **C'**, стреттно-имитационные приёмы изложения в разделах **B**, **D** и **D'**, синкопированность фактуры разделов **B**, **C**, **D**, **C'** и **D'**.

Таким образом, составленная из контрастных разделов «Басня», тем не менее, отличается цельностью изложения, здесь разыгрывается целая сценка с участием рассказчика и самих героев рассказываемой им истории. Здесь есть место и юмору, и грозной стихии. И всё же это – всего лишь фантастические, выдуманные силы, неспособные причинить реальный вред слушателю. Для демонстрации «безобидности» стихии Шуман иногда напоминает о сказочности образов, и тогда звучит голос рассказчика. Он может быть разным, то мягким и чарующим, то жёстким и гнетущим. В конце пьесы рассказчик успокаивает стихию, и представляется, что этот милый добрый сказочник любит своего слушателя, которого он способен глубоко увлечь захватывающим действом мира фантазии.

Литература

1. Алексеев Б. К. Элементарная теория музыки: Учебник / Б. К. Алексеев, А. Н. Мясоедов. М.: М., 1986.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964.
3. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. 4-е изд. М.: Музыка, 1976.
4. Мюллер Т. Ф. Гармония: Учебник. 3-е изд. М.: Музыка, 1982.
5. Теория музыки: Учебник / Под общ. ред. Т. С. Бершадской. Спб.: Композитор, 2003.
6. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Спб.: Лань, 2001.

Приложение

Раздел	**A**	**B**	**A’**	**B**	**C**		
Композиционная функция	Вступление						
Количество тактов	**4**	**8**	**8**	**8**	**5**	**4**	**4**
Тональный центр	C-dur	C-dur	G-dur	C-dur	a-moll	a-moll	C-dur
Гармонический анализ	T $D^{\#5}$→(S) II_{65} $D_7^{6\text{-}5}$ T	II_2 D_7 T D_7→ VI DD_7 D T_{64} D II_2 D_7 T $D_{65}^{\#5}$→(S) II_6 D_7 T S_{64} T	T $D^{\#5}$→(S) II_{65} $D_7^{6\text{-}5}$ T S S^r $D_7^{6\text{-}5}$ T	II_6 D_7 T D_7→ VI DD_7 D T_{64} D II_2 D_7 T $D_{65}^{\#5}$→(S) II_6 D_7 T S_{64} T	t D_{65} t D_{65} t $\underline{II^r{}_6\ K\ D_7}$ → D D_{65} t D_{65} t $^b\underline{II_6\ K\ D_7}$ → D	D t_{64} D_7 t_{64} D_7 $DDVII^r{}_7$ $VII^r{}_{43}$ t_{64} D_7 t_{64} D_7 →(III)	D_7 T_{64} D_7 T_{64} D_7 $DDVII^r{}_7$ $VII^r{}_{43}$ T_{64} D_7 T_{64} D →(II)

Раздел	**D**		**C’**		**D’**	**B**	**A’**	**A**
Композиционная функция								
Количество тактов	**8**	**4**	**4**	**4**	**8**	**8**	**4**	**8**
Тональный центр	d-moll	a-moll	a-moll	g-moll	g-moll	C-dur	G-dur	C-dur
Гармонический анализ	D t S_7 VII_7 III_7	$S_{65}^{\#1}$ VI $S_{65}^{\#1}$	II VI_6 II VI_6 t $DDVII^r{}_{43}$ D_6 II_{64} VI II_{64} VI $\underline{II_{64}\ II^r{}_{64}\ D_7}^{-3}$→(VII)	II VI_6 II VI_6 t $DDVII^r{}_{43}$ D_6 II_{64} VI II_{64} VI K_{64} $DDVII_7^{r\ b3}$ D	D t_{64} D_7 t_{64} D_7 t D→S $VII^r{}_{64}$→(d)	II_6 D_7 T D_7→ VI DD_7 D T_{64} D II_2 D_7 T $D_{65}^{\#5}$→(S) II_6 D_7 T S_{64} T	T $D^{\#5}$→(S) II_{65} $D_7^{6\text{-}5}$ T	D_2 T $D^{\#5}$→(S) II_{65} $D_7^{6\text{-}5}$ T $D_7^{6\text{-}5}$ T

Преподаватель – И. С. Гусева

ШВЕЦКОВА Валерия Александровна
студентка 2 курса ТО НМК им. А. Ф. Мурова (2018)

ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

Музыкальная культура современной России характеризуется повышением интереса к аутентичному исполнению музыки европейских «старых мастеров». В репертуар исполнителей входит всё больше произведений композиторов добаховской эпохи. Одновременно в страну ввозятся европейские издания, которые зачастую содержат незнакомые россиянам произведения, записанные с использованием не употреблявшихся в советских изданиях символов и знаков сокращения нотного письма. В связи с этим перед исполнителями встаёт проблема расшифровки и интерпретации нотного текста. Объектом изучения настоящего исследования являются знаки сокращённого нотного письма в музыке французских клавесинистов и английских вёрджиналистов.

Проблема расшифровки знаков сокращённого нотного письма обсуждается как российскими, так и зарубежными музыковедами. Ряд советских исследователей – О. А. Виноградова, В. С. Галацкая, Г. М. Шнеерсон и др. – обращают внимание в первую очередь на изучение своеобразия национальных школ как стилевого и исторического феномена. Другим важным аспектом в изучении знаков сокращённого нотного письма, затрагиваемым авторами учебников «Элементарная теория музыки», стало рассмотрение мелизмов вне конкретного национального и историко-стилевого контекста. С практической стороны к этому вопросу подходят редакторы нотных изданий – И. Марьес, Ж. Гат, Х. Фергюсон, нередко помещая расшифровки определённых музыкальных знаков непосредственно в нотный текст.

Однако в процессе изучения литературы (как отечественной, так и зарубежной), не было обнаружено систематизированного изложения способов расшифровки мелизмов, которые были бы удобны для использования в исполнительской практике.

В связи с этим становится возможным определение **цели** курсовой работы – систематизация отдельных разрозненных материалов, содержащихся в литературе, и составление таблиц расшифровок знаков сокращённого нотного письма, соответствующих обозначениям мелизмов.

В качестве нотного материала будут использованы произведения Г. Пёрселла (английская традиция) и Ф. Куперена (французская традиция) в том виде, в котором они изложены в иностранных изданиях [1; 2]. В этом заключается **новизна** исследования, поскольку в нём используется материал, который ранее оставался за пределами внимания российских музыковедов. **Практическая ценность** работы состоит в помощи музыкантам в их

исполнительской и исследовательской деятельности. Появление подобного рода вспомогательного материала созвучно современным исполнительским тенденциям, связанным с расцветом исторически информированного исполнительства, что дополнительно подчёркивает острую актуальность избранной темы.

Общие положения

На протяжении многих столетий развития музыкального искусства сложились разнообразные приёмы сокращения и упрощения нотного письма. Они используются, к примеру, для обозначения повторений, лаконичности записи особых приёмов исполнения, удобства чтения нот. Для записи при этом используются знаки сокращённого нотного письма. И. В. Способин определяет их как «знаки, посредством которых уменьшается количество основных нотных знаков» [14, с. 150].

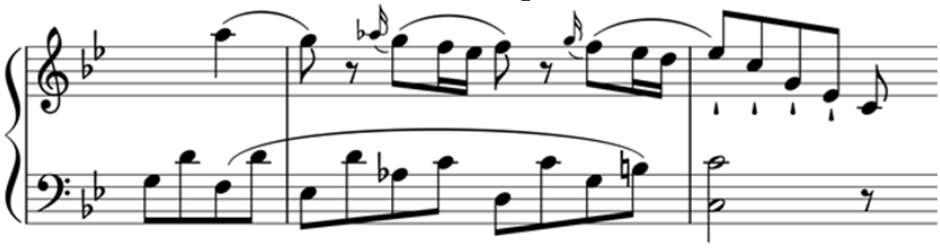
Среди прочих знаков сокращённого письма особую группу составляют мелизмы (от греч. *melismos* – особый способ пения). Мелизмами называются украшающие мелодические фигуры, которые обозначаются различными условными знаками или мелкими нотами. Каждый из видов мелизмов имеет собственные правила для исполнения и знак в системе нотных символов.

Из достаточно большого числа существующих мелизмов в настоящее время наиболее распространены следующие:

долгий форшлаг (нем. *vorschlag*, от *vor* – «перед» и *schlag* – «удар»). Звук, лежащий обычно на секунду выше или ниже основного звука мелодии и исполняемый за счёт длительности последнего. Обозначается нотой более мелкого размера, чем основной текст, поставленной перед нотой основного звука (см. пример 1). При исполнении его длительность обычно соответствует половине длительности основного звука, независимо от того, какая длительность избрана для обозначения этого форшлага.

Пример 1

Й. Гайдн. Соната B-dur op.53, I часть

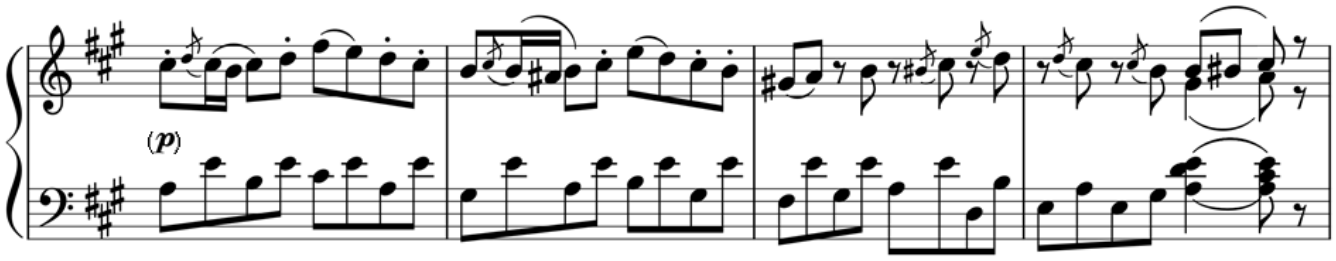


короткий форшлаг. Звук, лежащий на любом расстоянии выше или ниже основного звука мелодии. В отличие от долгого форшлага исполняется как наименьшая доля последующего или предыдущего звука. Обозначается короткий форшлаг мелкой нотой (чаще всего – восьмой) с перечёркнутым

штилем (см. пример 2). Короткий форшлаг может состоять из более чем одного звука[3].

Пример 2

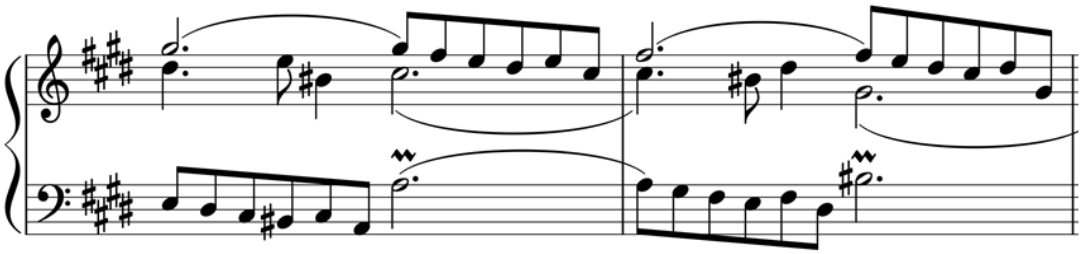
В. А. Моцарт. Соната № 11 A.dur, I часть, VAR. VI



мордент (от итал. *mordente*, буквально – «кусающий», «острый»). Представляет собой оборот из трёх звуков – основного, вспомогательного и основного. Исполняется исключительно за счёт длительности основного звука, причём меньшая часть начала длительности приходится на первый и второй звуки, большая часть (не менее половины длительности) – на третий звук. Обозначается знаком . (см. пример 3).

Пример 3

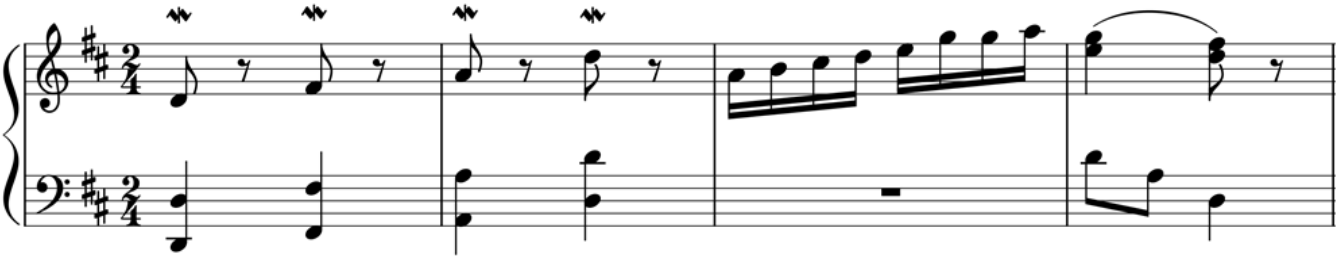
И.С. Бах. Прелюдия и фуга cis-moll, ХТК I т.



Встречается также вторая разновидность мордента, для обозначения которой используется тот же символ, но перечёркнутый косой чертой (см. пример 4). Исполнение перечёркнутого мордента отличается тем, что в нём участвует не верхний, а нижний вспомогательный звук» [16].

Пример 4

Й. Гайдн. Соната № 7 Hob. XVII/D1 D-dur, III часть



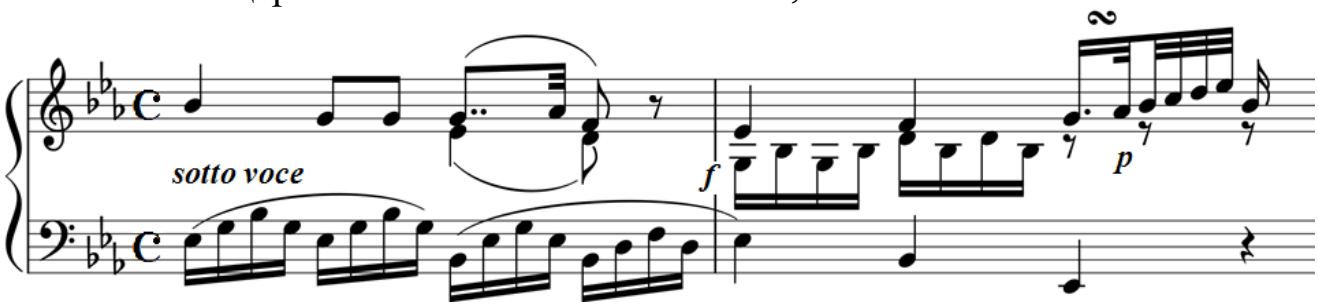
группетто (от итал. *gruppetto* – «маленькая группа»). Группа из четырёх или пяти звуков, состоящая из основного звука и вспомогательных (верхнего и нижнего). Четырёхзвучное группетто начинается с верхнего вспомогательного звука, за которым следуют основной, затем нижний

[3] Определение долгого и короткого форшлагов и описание способа их исполнения даны в соответствии с интерпретацией Л.Э. Красинской и В.Ф. Уткина [11, с. 298-299].

вспомогательный и опять основной звук. Обозначается знаком ∾, который ставится либо над нотой, либо между двух нот.

Пример 5

В. А. Моцарт. Соната № 14b К 457 c-moll, II часть

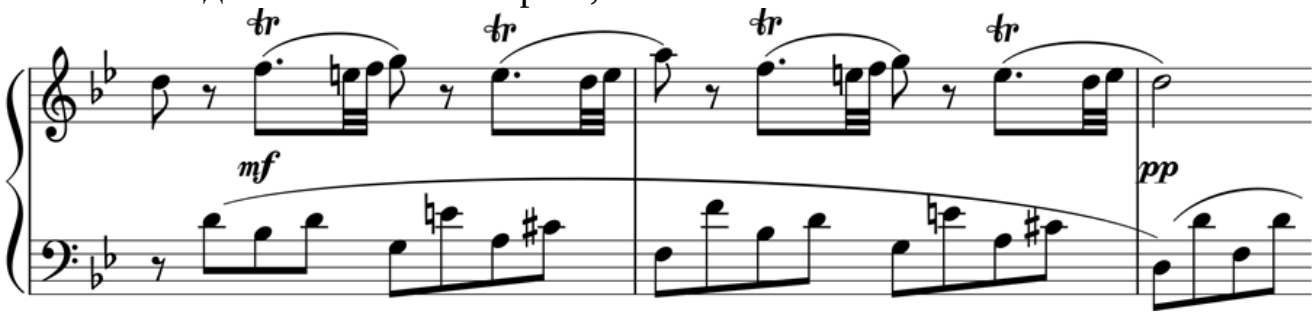


Знак, стоящий над нотой, может означать как пятизвучное, так и четырёхзвучное группетто, исполняемое за счёт длительности основного звука. Такое группетто занимает либо всю длительность основного звука, либо начальную часть этой длительности [11, с. 306].

трель (от итал. *trillare* – дребезжать, колебать). Мелизматическая фигура, состоящая из максимально быстрого чередования основного звука с верхним вспомогательным. Трель обозначается знаком ***tr***. Часто в обозначение, помимо сочетания букв, входит горизонтальная волнистая линия (см. пример 6). Продолжительность трели соответствует длительности той ноты, над которой она поставлена [11, с. 310].

Пример 6

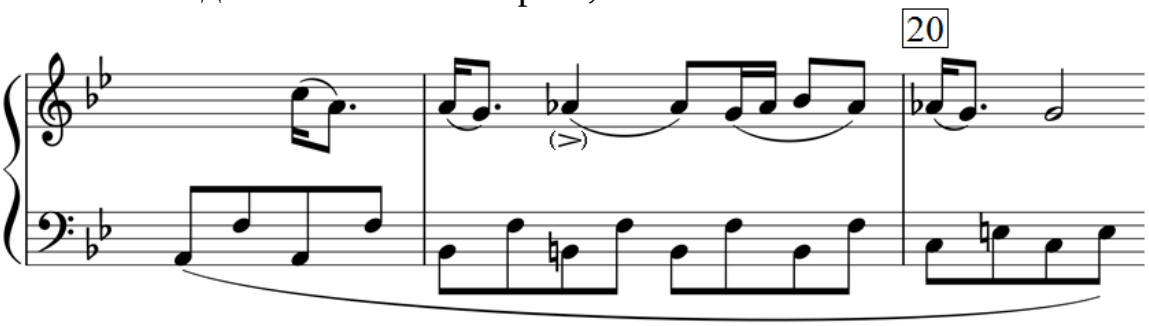
Й. Гайдн. Соната B-dur op.53, I часть



Применение мелизмов в разные эпохи претерпевало изменения, преобразовывалось написание знаков нотного письма, а также их расшифровка. С середины XIX века композиторы стали стремиться избегать обозначений мелизмов условными знаками, поскольку точная запись позволяет избежать отклонений от того ритмического рисунка, который задуман автором (см. пример 7).

Пример 7

Й. Гайдн. Соната B-dur op.53, I часть



Изначально мелизматика появилась в вокальной музыке, в инструментальной она получили наибольшее распространение в период XVII – XVIII вв. Расцвет мелизматики в инструментальной музыке принято связывать с подъёмом европейского клавирного исполнительства.

Одним из наиболее распространённых инструментов в Европе обозначенного периода являлся клавесин. В разных странах этот инструмент имел собственные названия (например, во Франции – клавесин, в Англии – вёрджинал, в Италии – спинет) и значительные конструктивные особенности. Объединяющим фактором для них являлся способ звукоизвлечения. Струна зацеплялась пёрышком, отчего возникал звонкий, отрывистый, быстрозатухающий звук. Для продления звучания и использовались мелизмы.

Кроме того, период расцвета клавесинной музыки совпал с эпохой рококо, для которой характерно обильное использование мелких декоративных элементов (в живописи, архитектуре, костюме и т.д.), в музыке выразившееся именно в богатстве мелизматики.

Немаловажным фактором, послужившим расцвету мелизматики, стала традиция, связанная с расцветом импровизационности в исполнительской практике. Импровизационное начало проявлялось именно в части насыщения исполняемого произведения самыми разнообразными украшениями. Это придавало игре виртуозность и яркость, позволяло проявить индивидуальность, тонкий вкус и мастерство исполнителя.

В целом, как было сказано раннее, склонность к мелизматике, особенно ярко проявившаяся в клавесинной музыке, характеризует всю музыкальную культуру этого периода. Однако в каждом регионе складывались свои отличия. Наиболее наглядно эти отличия могут быть проанализированы, если обратиться к произведениям композиторов-клавесинистов французской и английской школы.

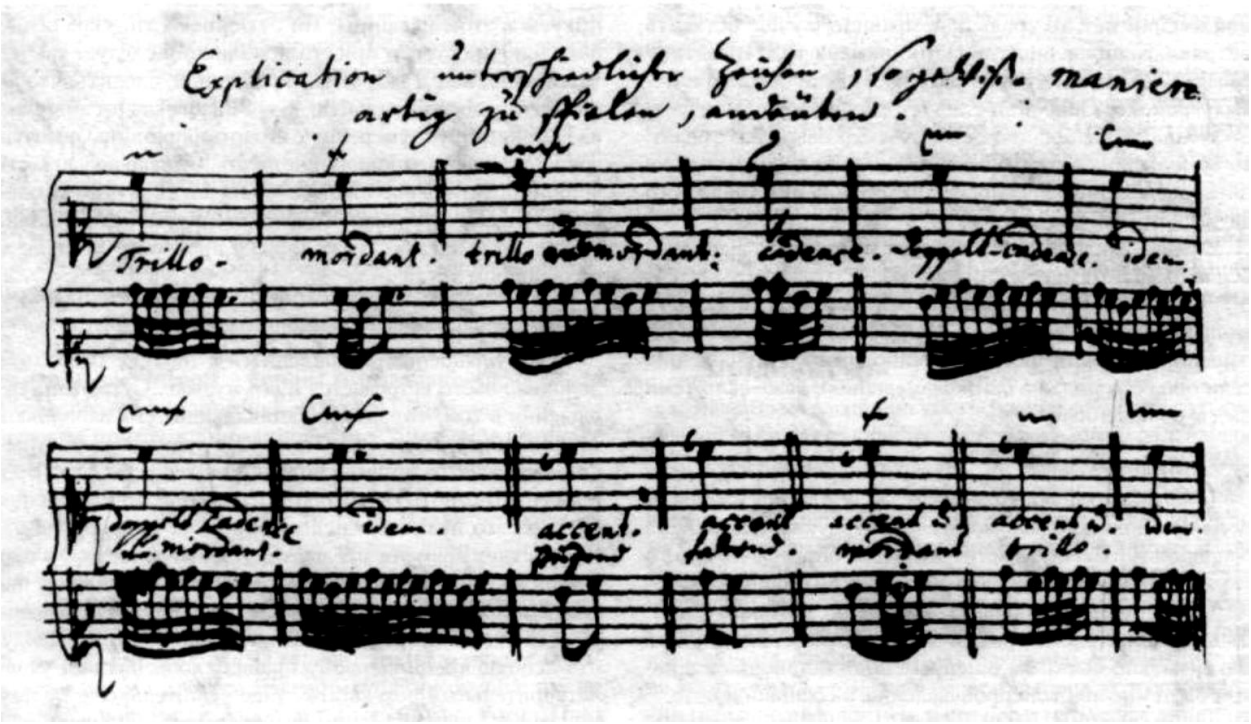
Мелизмы в произведениях французских клавесинистов

В число представителей французской школы входят Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Л. К. Дакен и др.; среди мастеров английской школы наиболее известны У. Берд, Д. Булл, О. Гиббонс. Наследие французской школы

получило большую известность в континентальной Европе, оказав влияние на творчество многих более поздних композиторов.

Во многом это было достигнуто благодаря тому, что продолжателем именно этой традиции в какой-то мере стал И. С. Бах, в том числе изложив основные закономерности расшифровок знаков сокращения нотного письма, принятых у французов, в «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (см. пример 8)[4].

Пример 8



Наше утверждение относительно применения И. С. Бахом мелизмов в соответствии с французской традицией основано на анализе перечня произведений, вошедших в сборник: помимо музыки немецких композиторов (в том числе К. Ф. Э. Бах, К. Петцольд, Г. Г. Штёльцель и др.), тетрадь содержит сочинения Ф. Куперена, однако в неё не вошло ни одного сочинения английского автора.

Ещё одним подтверждением ориентации И. С. Баха на французскую традицию является то, что составление таких же таблиц расшифровок было характерно для изданий французских авторов. И. С. Бах, по-видимому, перенял эту практику, а вместе с ней и принципы расшифровки. В. Н. Брянцева прямо указывает в своей статье, что «в таблице, предпосланной Бахом «Клавирной книжечке для Вильгельма Фридемана Баха» (1720), многое заимствовано у д'Англебера» [4, ст. 106].

Анализ сборника произведений Ф. Куперена позволяет выявить использование следующих мелизмов, предполагающих соответствующие расшифровки[5]:

---

[4] Таблица расшифровок заимствована из статьи А. Майкапара [12].

[5] Расшифровки символов приведены в соответствии с текстом статьи Дж. Гата [2].

символ	название[6]	запись	расшифровка
	mordent pincé-simple		
	mordent pincé-double		
	nachschlag		
	vorschlag		
	schleifer en montant		
	schleifer en descendant		
	arpeggio en montant		
	arpeggio en descendant		
	doppelschlag		

[6] Названия мелизмов приведены в соответствии с текстом статьи Дж. Гата [2]. Французские названия в изученной литературе не представлены. Однако обращает на себя внимание тот факт, что некоторые названия совпадают с использованными И. С. Бахом.

Мелизмы в произведениях английских верджиналистов

Английская школа гораздо менее известна и не получила столь значимого резонанса в музыке последующих эпох, несмотря на свою историческую значимость. Поэтому она представляет большой исследовательский интерес и заслуживает подробного внимания в данной курсовой работе.

Приведённая ниже таблица мелизмов и их расшифровок составлена с опорой на издание образцов ранней клавирной английской музыки под редакцией Х. Фергюсона [1].

символ	название[7]	запись	расшифровка
	beat		
	backfall		
	double backfall		
	elevation		
	forefall		

[7] К сожалению, в ходе изучения статьи удалось выявить не все названия мелизмов, встречающихся в издании. Другие рассмотренные издания также не позволили восполнить этот пробел, что говорит о недостаточной изученности данного материала в музыкознании.

	blackfall		
	shake		
	beat		
	forefall and beat		
	backfall and shake		
	turn		
	shake turned		
	slur		
	battery		

Таким образом, в результате проведённого анализа применения мелизмов композиторами двух традиций – французской и английской – были выведены следующие закономерности, сходства и различия:

1) зачастую при обозначении мелизмов композиторы используют идентичные символы, которые при расшифровке реализуются различным образом. Примером может служить группетто, имеющее одинаковое обозначение, но различное исполнение;

2) в каждой из традиций имеются оригинальные символы и соответствующие им расшифровки мелизмов, характерные только для неё. Например, во французской традиции есть символ , отсутствующий у англичан, а в английской – символ , не встречающийся у французов;

3) были выявлены также и мелизмы, имеющие различные название и символ, но идентичную расшифровку. Это такие пары мелизмов, как (*arpeggio en montant*) во французской традиции и (*battery*) в английской.

Таким образом, при общем стремлении представителей эпохи к обилию мелизмов, тем не менее, практическое и реальное воплощение этих объединяющих музыкальную культуру принципов в разных композиторских школах осуществлялось разными методами и с использованием различных

графических изображений. Это, несомненно, повлекло за собой яркую индивидуальность, обособленность исполнительских и композиторских школ, давшую толчок к продолжению развития двух ярких ветвей европейского музыкального искусства, прослеживающихся вплоть до времени расцвета искусства барокко и далее.

Однако в рамках данной работы было произведено лишь аргументированное констатирование самого факта наличия самобытности в применении мелизмов разными композиторами. В силу специфики учебного предмета, в рамках которого создавалось это исследование, без должного внимания остались такие аспекты, как погружение в изучение исторических процессов, приведших к формированию этих систем, наличие или отсутствие общих источников данного явления, степень самостоятельности развития этих традиций, их дальнейшая историческая судьба. Все эти аспекты могут стать отдельными объектами изучения в будущих исследованиях.

Литература

1. Ferguson H. Early English Keyboard Music / Ed. and Annot. Oxford University Press, 1971. P. 5 – 14.
2. Gat J. Válogatott Zongoramùvek: Ausgewählte Stücke Für Klavier. Budapest, 1971. P. 55 – 61.
3. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. 240 с.
4. Брянцева В. Н. Орнаментика // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т.4. Ст. 105 – 108.
5. Вахромеев В. А. Мелизмы // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т.3. Ст. 507.
6. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 2002. 254 с.
7. Вертков К. А. Верджинал // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т.1. Ст. 743–744.
8. Виноградова О. А. Французская музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т.5. Ст. 928 – 956.
9. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. М.: Музыка, 1978. Вып. 1. 366 с.
10. Клавесин // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т.2 .Ст. 819 – 821.
11. Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. М., 2007. 331 с.
12. Майкапар А. О нотных тетрадях Баха и о тетради Анны Магдалены Бах в частности // И. С. Бах. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725). Челябинск, 2006. С. 5 – 16.
13. Островский А. Л. Курс теории музыки. Л.: Музыка, 1984. 184 с.
14. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.: Кифара, 1996. 202 с.

15. Шнеерсон Г. М. Английская музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т.1. Ст. 147 – 161.

Интернет-источники

16. Темперация и орнаментика в музыке барокко. URL: [Электронный ресурс]: http://barocpraxis.arts.spbu.ru/Ornamentika/ornam-mordent.php

Преподаватель – А. Н. Камша, кандидат искусствоведения

ГАДЖИЕВ Игнат Рашидович
студент 1 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2014)

РОЛЬ МЕЛИЗМОВ В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ ПТИЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ КЛАВЕСИНИСТОВ XVIII ВЕКА

Работа посвящена выразительной и изобразительной роли мелизмов во французской клавесинной музыке XVIII века, связанной с образами птиц.

Использование мелизмов было широко распространено в клавесинной музыке. Клавесин – это разновидность клавира – струнного клавишного инструмента, который был распространён в Европе в XVII – XVIII вв. При игре на клавесине удар по струне совершался пером. Важную роль в клавесинном исполнительстве играла мелизматика, позволяющая продлить быстро затухающие звуки. Для музыки XVI – XVIII вв. была характерна импровизационная мелизматика, то есть первоначально она применялась исполнителем по собственному усмотрению. Постепенно в музыке сложились устойчивые типы мелодических украшений, которые получили специальные обозначения; их добавлял в нотную запись (выписывал полностью) сам композитор. В настоящей статье предпринята попытка проанализировать мелизматические фигуры и определить их значение в создании образа птиц на примере пьес Ж. Ф. Рамо, внёсшего значительный вклад в развитие клавесинизма.

Жан Филипп Рамо (1683 – 1764) – французский композитор, органист, теоретик. Вырос в семье музыкантов; детские годы Рамо прошли в Дижоне, одном из древних музыкальных центров страны. В 1706 году вышел первый сборник пьес композитора для клавесина. Проработав органистом в ряде городов Франции (Дижон, Лион, Клермон-Ферран), Рамо переезжает в 1722 году в Париж и постепенно приобретает известность как педагог и автор клавесинных пьес. Далее выходят ещё два сборника его сочинений для клавесина (1724, 1731). Рамо в своём клавесинном творчестве стремился к воплощению типических образов и состояний. Об этом свидетельствует огромное количество программных сочинений, связанных с воссозданием средствами инструментальной музыки и специфического тембра клавесина образов природы, пейзажных зарисовок и мотивов перекликания птиц («Щебечущие птички», «Курица», «Перекликание птиц» и др.). В клавесинном наследии Рамо (всего им сочинено 52 пьесы) ярко проступают черты, характерные для его композиторского стиля: богатство фантазии, изобретательность и остроумие, непринужденно сочетающиеся с нежной грацией, утонченностью. «В творчестве Рамо жила французская традиция, сотканная из чарующей нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе...» – писал Дебюсси в 1903 г. [3, с. 77].

Образы птиц, как правило, воплощают лёгкость, изящество, щебетание, порхание, полётность, что очень хорошо передают мелизмы, поэтому грань между выразительностью и изобразительностью мелизмов довольно тонка.

Выразительный эффект основан на способности музыки непосредственно передавать эмоциональное состояние человека. Для эпохи Барокко было характерно сохранение музыкального образа в первоначальном виде и отсутствие его качественного переосмысления. «Каждый аффект, благодаря его длительности (один аффект – на один раздел или композицию целого) стал действительным условием эмоционального переживания музыкального произведения. Правила закрепления одной эмоции за одной формой получило название «Теория одноаффектности» [1, с. 254].

Изобразительность в музыке основана на звукоподражании звукам природы. По мнению Л. А. Мазеля «изображение звучания внешнего мира (журчания ручья, шума моря, шелеста леса, пения птиц, завывания ветра, раскатов грома, грохота битвы, колокольного звона и т.д.) обычно занимает в музыке подчиненное место… Музыкальная изобразительность обычно даёт лишь деталь, намек или общее психологическое ощущение и не распространяется на все элементы формы, ткани, развитие произведения» [2, с. 14].

Рассмотрим выразительную и изобразительную роль мелизматики во французской клавесинной музыке XVIII века на примере произведения Жана Филиппа Рамо «Курица»[8].

Форма произведения имеет импровизационный характер, сочетая в себе признаки старинной двухчастной формы с чертами сонатности и рондо. Первая часть близка форме барочного периода типа развертывания с движением от основной тональности начала к тональности доминанты. Во второй части, отделённой знаками реприз, происходит движение от тональности натуральной доминанты к основной тональности. Возникает симметричный четырёхфазный тональный ритм. Музыковеды видят в этой форме черты рондо, так как главная тема проводится многократно (пять раз в первой части и три раза во второй). Также следует отметить черты сонатности, так как одна из секций, в которой проводится эпизодический материал в побочной тональности (Си-бемоль мажор), связанный с образованием новой мелодии, во второй части помещается в главную тональность (соль минор).

Интересно, что в первой части преобладают черты рондо, а во второй части выявляются черты сонатной формы. Есть исследования, в которых музыковеды пишут о постепенном вытеснении черт рондо чертами сонатной

[8] Анализ пьесы Ж. Ф. Рамо «Курица» произведен по изданию: Ж. Ф. Рамо Полное собрание сочинений для клавесина / Ред. Л. Рощиной. М.: Музыка, 1972. 176 с.

логики [5], поэтому можно сделать предположение о композиционной модуляции.

Обобщённая схема произведения:

Первая часть

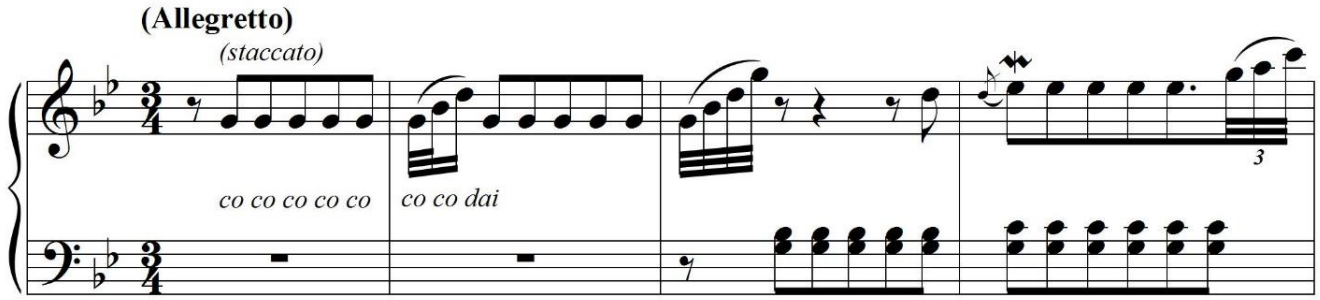
Муз. материал (тема или развёртывание)	T	P+P1	T_1	P2	T_2	P3	T_3
Тонально замкнутые построения	+		+				
Тональность построения	g		B		B-c-d	g	d (D)
Гармоническая функция относительно основной тональности	t	D	III	III-D→(III)	III-S-D	t-DD	d (D)
Количество тактов	7	5+4	9	7	5+5+5	5	5

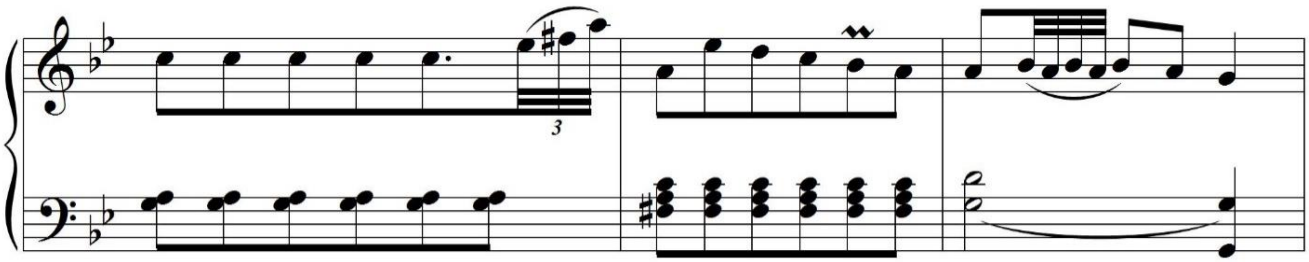
Вторая часть

Муз. материал (тема или развёртывание)	T_4	P5	P2	P3	P2	T_5	T_6
Тонально замкнутые построения	(+)				+	+	
Тональность построения	d	F	F-c	D	g	g	D-g
Гармоническая функция относительно основной тональности	D-DD	D→VIIн	VIIн-D→S	D	t	t-D	D-t
Количество тактов	9	8	6	6	8	8	7

Построения состоят из начальной мотивной группы и дальнейшего развёртывания. В первом построении (T) происходит показ темы из двух элементов (1-3 тт.). Первый элемент темы представляет собой репетиции на стаккато, второй – арпеджированное движение по звукам тонического трезвучия, что имитирует квохтанье курицы. Этот изобразительный эффект усиливается благодаря острому и краткому звуку клавесина. В дальнейшем оба элемента темы проводятся с помощью нисходящей секвенции, приводящей к кадансированию в основной тональности. Полная каденция украшена мордентом и трелью, которая создаёт эффект заполнения продолжительной длительности (половинная).

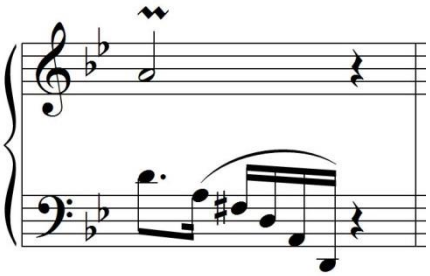
Пример 1





Развертывание в следующем построении (P_1+P_2) начинается с появления нового контрастного мелодического элемента в верхнем голосе, привносящего лирический оттенок за счёт штриха легато и задержания. Новый элемент развивается с помощью секвенций: в каждом такте происходит отклонение в родственную мажорную тональность (а именно из Ми-бемоль мажора в Ре мажор, затем в До мажор через $VII_7^г$), затем возвращается основная тональность – соль минор. Образ приобретает оттенки волнения за счёт активного движения в виде мелодической фигурации шестнадцатыми и многочисленных мелизмов (перечеркнутых мордентов). Автентическая каденция тоже содержит мелизм (мордент). Возможно, его краткость обусловлена тем, что в нижнем голосе происходит активное ритмическое движение.

Пример 2



Происходит секвенцированное развитие в доминантовой тональности к параллельному мажору (Си-бемоль мажор).

Второе проведение темы в Си-бемоль мажоре (T_1) построено на двух элементах темы (репетиционном и арпеджированном). Построение тонально замкнуто (каденция в Си-бемоль мажоре).

Следующее построение (P2) представляет собой вариант темы, в котором сохраняется репетиционный элемент, а арпеджированный элемент меняет направление на нисходящее и превращается в мелодическую фигурацию на базе секстаккорда третьей ступени, которая воспринимается как местная тоника. Поэтому тонально-гармонический смысл этого построения заключается в повторении каденционного оборота S-D-T в тональности третьей ступени[9].

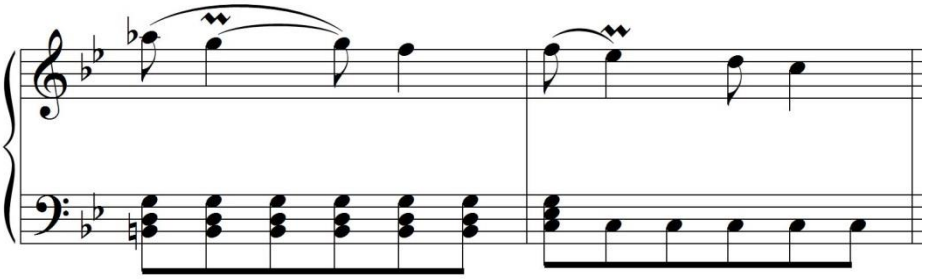
В следующей секции возвращается главная тема (T_2). Она проводится три раза, при этом границы каждого проведения темы сглажены, возникает

[9] Именно это построение будет во второй части композиции проведено в основной тональности, что является чертой сонатной формы.

эффект наложения окончания темы в одном голосе на начало темы в другом голосе. Первые два проведения темы масштабно сокращены до пяти тактов каждое. Первое проведение темы приводит к каденции в до миноре; второе начинается в до миноре и приводит к каденции в Ре мажоре (второе проведение на тон выше первого, вследствие чего возникает ощущение секвентности). В результате происходит движение от параллельной тональности к субдоминанте (до минор) и доминанте (Ре мажор).

В каденциях используется трель[10]: она украшает половинные длительности и четверти с точкой, препятствуя угасанию звука.

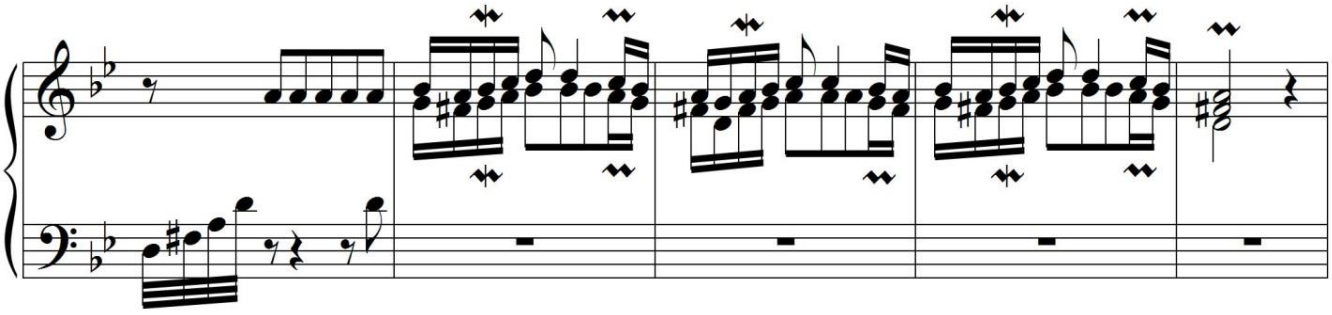
Пример 3



Образ приобретает черты шаловливости и задорности благодаря общим формам движения. После звучания dolce и pp, аккорд на sf рассеивает комичный эффект и готовит к волнению и напряжённости, постепенно нарастающему до конца раздела.

Третье проведение темы имеет замыкающий характер. Тема видоизменена, начальная мотивная группа звучит в Ре мажоре, затем применяется приём дробления: на протяжении трёх тактов звучит синкопированный мотив, вычлененный из каденций предыдущих проведений темы. Обильная мелизматика в последнем рассмотренном построении прибавляет плотности фактуре (оба голоса украшаются мордентами и перечёркнутыми мордентами) и создаёт эффект волнительности и тревожности.

Пример 4



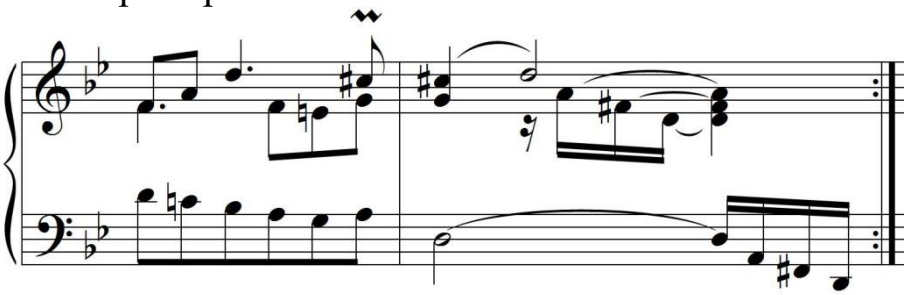
Усиливается ощущение ожидания каденции. После нарастающего напряжения происходит его разряжение благодаря наступившей автентической каденции, которая имеет более сильный завершающий

[10] Издатель расшифровывает мордент как трель, в других изданиях в этой же каденции встречается обозначение трели.

эффект по сравнению с предыдущими каденциями по причине завершения мелодического и ритмического движения во всех голосах.

Следующее построение (P_3) готовит завершение первой части формы кадансом в тональности натуральной доминанты (ре минор). Переход к закреплению в ре миноре начинается с общих форм движения, построенных на взволнованных интонациях из предыдущего каденционного построения. Вычленяется мотив, обильно украшенный перечёркнутыми мордентами. Мотив проводится с помощью цепочки отклонений (g-c-d). Построение заканчивается каденцией на двойной доминанте, которая подводит к завершающему проведению темы (T_3) на доминантовом органном пункте в басу. Используются оба элемента темы. Они проводятся последовательно от разных звуков доминантовой гармонии. Завоевывается широкий диапазон (от Ля большой октавы до Ми второй октавы). Второй элемент темы разрастается с помощью арпеджиато. Диапазон также разрастается (от октавы до квартдецимы). Таким образом, в последнем построении окончательно закрепляется тональность доминанты (ре минор и завершающее часть разрешение в одноименном мажоре). В последнем построении всего один мелизм (мордент, украшающий доминантовую гармонию перед разрешением в тонику) по причине активного использования приёма арпеджиато.

Пример 5



Во второй части формы музыкальный образ практически не меняется, что соответствует барочной «теории одноаффектности», согласно которой на протяжении всего произведения прослеживается одно эмоциональное состояние [6, с. 254]. Вторая часть начинается с проведения темы в тональности натуральной доминанты – ре минор (T_4). Используется приём завоевания диапазона с помощью первого арпеджированного элемента темы на основе трезвучия ре минора от ля первой октавы до ре третьей октавы. Данный приём использовался в завершающем построении первой части формы. Интенсивное завоевание диапазона уравновешивается постепенным нисходящим движением. Всё это приводит к увеличению масштабов темы в экспонировании по сравнению с первой частью формы (девять тактов вместо семи). Тонально-гармоническое развитие направлено к доминанте.

Следующий этап – развёртывание (P_4). Репетиционный элемент темы используется как фон для относительно нового мелодического голоса: способ его развёртывания – восходящая секвенция. По сравнению с

аналогичным этапом первой части данное построение звучит более плотно за счёт мелизматики (перечёркнутые и обычные морденты). Как и в первой части, это построение заканчивается автентической каденцией. Различие состоит в том, что в первой части в каденции звучит доминанта в основной тональности, а во второй – доминанта в параллельной тональности к ре минору (Фа мажор), с которого началась вторая часть и который является натуральной доминантой к основной тональности.

Затем в Фа мажоре проводится каденционный оборот на основе материала одной из секций, прозвучавших в первой части (P_2). Он увеличивается в масштабах за счёт двух проведений: первое проведение – в тональности доминанты к субдоминанте, второе проведение проводится в основной. Таким образом, происходит перемещение из побочной тональности (Си-бемоль мажор в первой части) в основную (во второй части), что говорит о чертах сонатности. Два проведения этой темы разделены построением, состоящим из общих форм движения и направленным от тональности субдоминанты (до минор) к автентической каденции в основной тональности.

Завершается произведение проведением темы в основной тональности, однако тема проходит с изменениями: она преобразуется в аккордовые репетиции в верхнем плане фактуры и гармонической фигурации в нижнем. Дальнейшие процессы идентичны процессам заключительного проведения темы в первой части; отличие состоит лишь в направлении тонального развития. Последнее проведение темы звучит на доминантовом органном пункте в основной тональности.

Роль мелизмов во второй части произведения практически не меняется. В эпизодах с плотной фактурой (шестнадцатые в верхнем пласте, восьмые в нижнем) мелизмы создают ощущение волнительности, а в других случаях (чаще всего в каденциях) мелизмы продлевают звучание крупной длительности и играют декоративную роль.

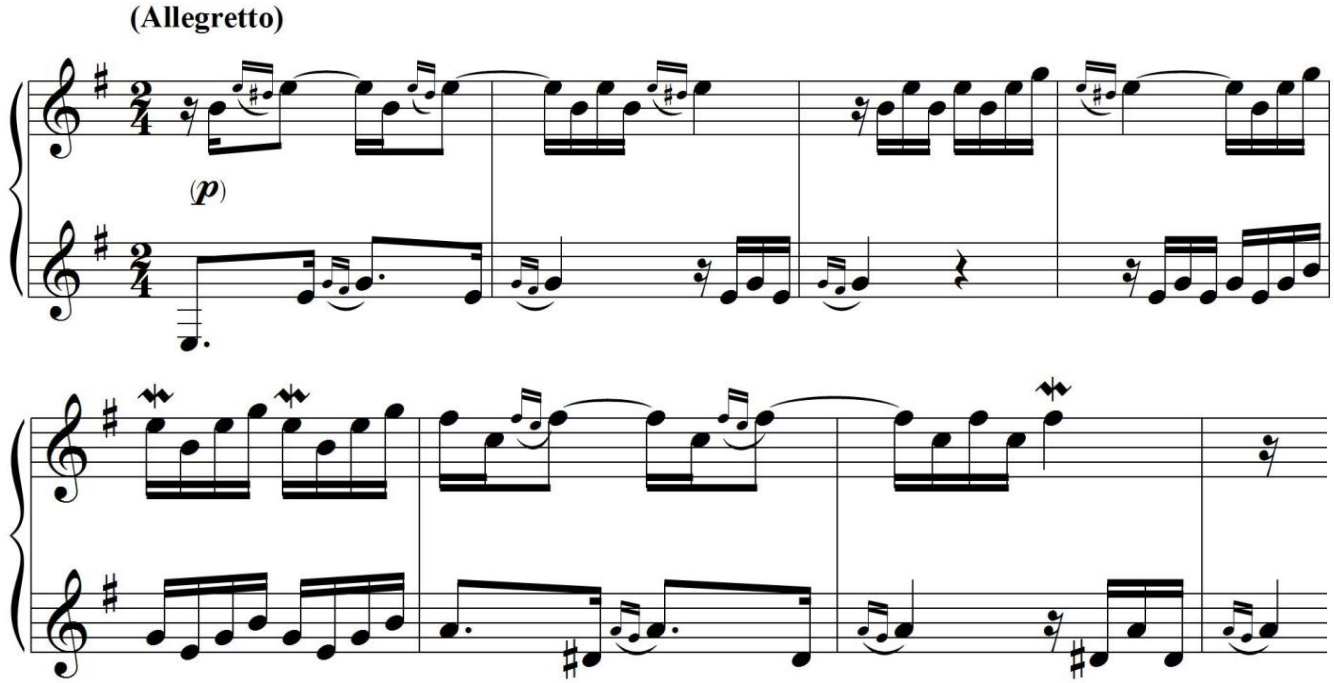
Таким образом, мелизмы являются важнейшим художественно-выразительным и музыкально-изобразительным средством французских клавесинистов. Рассуждая о роли мелизмов, можно прийти к выводу, что мелизмы в клавесинной музыке играли по большей части выразительную роль, так как они придавали изображаемому образу изящество, грацию, взволнованность или напряжение, то есть передавали определённое эмоциональное состояние.

В программной клавесинной музыке, связанной с образами птиц, изобразительность при использовании мелизматики тоже присутствовала (к примеру, изображение стремительного движения или звукоподражание с помощью трелеобразных украшений). Однако грань между выразительностью и изобразительностью в программной музыке была очень тонка. «Особый выразительный и изобразительный эффекты этой

программной пьесе придают мелизмы. Перечёркнутый мордент создает почти зрительные ассоциации с походкой курицы, обычный мордент применяется реже и, скорее всего, является одним из исполнительных вариантов перечёркнутого мордента. Трель появляется в конце фраз, разделов формы. Её звучание напоминает встряхивание курочкой перьев, хлопанье крыльями» [2, с. 17].

Сделанные выводы подтверждают и другие примеры программной клавирной музыки, посвящённой образам птиц – например, «Перекликание птиц» этого же автора. В этой пьесе грань между выразительной и изобразительной ролью мелизмов очень тонка. С одной стороны, многочисленные морденты имитируют непрерывное щебетание птиц, то есть изображают, но с другой стороны они придают образу некоторую взволнованность и беспокойство, то есть выражают определённое эмоциональное состояние.

Пример 6



Литература

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977.
2. Выборова К. А. Роль мелизмов в музыке рококо (на примере творчества французских клавесинистов) // Материалы третьей межрегиональной студенческой конференции (24-25 октября 2007 г.) Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2009.
3. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Ред. Кремлёва Ю. М.: Музыка, 1964.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. пособие в 2-х кн. Кн. 2: От Баха к Моцарту. М.: Музыка, 1987.

5. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Музыка, 1986.
6. Рожновский В. Г. Взаимодействие принципов формообразования и его роль в генезисе классических форм: автореф. дис. .. канд. иск. – 17.00.02. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1994.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. С-Пб.: Лань, 2001.

Преподаватель – И. С. Гусева

II. ГАРМОНИЯ

ХРАПОВ Константин Сергеевич
студент 3 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2016)

О СВОЕОБРАЗИИ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ПЕСНЕ Г. СВИРИДОВА НА СТИХИ А. БЛОКА «ФЛЮГЕР»

Вокальные произведения занимают значимое место в творчестве Г. Свиридова. Большая часть из них – это сольные и хоровые произведения на стихи русских поэтов. По словам М. Элик, петербургского композитора, достаточно лишь «окинуть взглядом творчество композитора и отдать себе отчёт, какое место, хотя бы количественно, занимает в нём поэзия» [5, с. 58]. Известно, что Г. Свиридов обращался к разным поэтам; исследователи указывают, что их было 35. Большую часть из них составляют русские и советские поэты.

1935 год – время, когда Г. Свиридов создал первое вокальное произведение – цикл лирических романсов на слова А. Пушкина. Этот цикл сразу сделал имя композитора известным. С этой вехи в жизни композитора начался долгий и трудный путь к формированию собственного неповторимого стиля. В 1940-е годы Г. Свиридов практически не создавал вокальные произведения, а 1950-е годы были ознаменованы огромным количеством вокальных работ, среди них вокальный цикл «Страна отцов», романсы на стихи Р. Бёрнса, вокальный цикл «У меня отец крестьянин».

Стихотворения А. Блока привлекали внимание многих отечественных композиторов, но в особенности – Г. Свиридова. Именно этот поэт наряду с С. Есениным занимает особое место в творчестве композитора. Для создания вокальных произведений с символистской тематикой Г. Свиридов избирал стихотворения А. Блока, а произведения с патриотической тематикой или тематикой природы часто имели в основе тексты С. Есенина.

Необычность и неповторимость вокального творчества Г. Свиридова ярко проявляются в песне «Флюгер» – это первое произведение из цикла «Девять песен на стихи А. Блока».

Существует значительное количество исследований, посвящённых творчеству Г. Свиридова. В них в основном рассмотрены вопросы претворения фольклорных истоков в творчестве, их влияние на формирование индивидуального музыкального языка, затронут музыкально-исторический аспект. Работ о гармонических средствах, которые использует композитор, довольно немного. Вероятно, самыми известными в этой области являются труды В. Цендровского. Исследователь достаточно

подробно пишет о гармонии Г. Свиридова. Что касается произведения «Флюгер», то его анализ не встречается в музыковедческой литературе.

Песня Г. Свиридова «Флюгер» из цикла «Девять песен на стихи Александра Блока»

Песня Г. Свиридова «Флюгер» из цикла «Девять песен на стихи Александра Блока» написана в 1972 году. За основу этого произведения Г. Свиридов взял стихотворение «Моей матери» (июль 1905 года).

Тихо. И будет всё тише.
Флаг бесполезный опущен.

Только флюгарка на крыше
Сладко поет о грядущем.

Ветром в полнебе раскинут,
Дымом и солнцем взволнован,
Бедный петух очарован,
В синюю глубь опрокинут.

В круге окна слухового
Лик мой, как нимбом, украшен.

Профиль лица воскового
Правилен, прост и нестрашен.

Смолы пахучие жарки,
Дали извечно туманны...

Сладки мне песни флюгарки:
Пой, петушок оловянный!

Свиридов исключает из него строфу, посвящённую изображению автора, и даёт песне другое название – «Флюгер».

Композитор концентрирует внимание на флюгере – символе изменчивости и постоянства в одном лице – и демонстрирует в песне взаимодействие двух граней художественного образа: первая – наивно и восторженно стремящийся в небо флюгер-петушок; и вторая – внутреннее психологическое состояние автора, человека, для которого уже многое в прошлом, который сознает, что манящая бесконечность неба – лишь иллюзия. То есть, главное качество художественного образа произведения – двойственность; оно ярко выражается во взаимодействии вокальной и инструментальной партий, а также с помощью особенных ладогармонических средств.

Ладогармонический комплекс произведения практически полностью представлен уже в четырёхтактовом фортепианном вступлении (1-4 тт.). Его фактура разделена на два плана. Один из них представлен ритмической фигурацией педали на тоническом трезвучии Des-dur. Эта педаль, расположенная в среднем регистре, остаётся неизменной на протяжении всего произведения. Тоника даёт ощущение ясно выраженного тонального центра.

Второй план фактуры, расположенный в нижнем регистре, – важнейший выразитель двойственности образа. Он представляет собой «перекличку» двух взаимодополняющих голосов – нижнего и верхнего,

которые передают друг другу краткие реплики, варьируя интонационное ядро вступления и заставляя слушателя переосмысливать ладовое значение звучащих в нём интервалов.

В нижнем плане фактуры на сильную долю звучит главный устой – **des** – функциональный бас. Ему отвечает нисходящий секундовый ход верхнего голоса к V ступени лада **as**. Это яркое проявление автентических отношений доминанты и тоники в натуральном мажоре. Однако кварто-квинтовые интервальные отношения предстают здесь ещё в одном качестве: верхний голос отстоит от нижнего на интервал чистой квинты (а с учётом октавных дублировок – на интервал дуодецимы). Возникает ощущение резонирования, включения в звучность мажорной тоники ближайших обертонов. Это ощущение усиливается благодаря кварто-квинтово-октавным дублировкам в верхнем голосе, имеющим важное колористическое значение. Параллельно наслаивается звучание педали на тоническом трезвучии, где V ступень мажора однозначно трактуется как квинтовый тон тоники. Таким образом, уже первые интонации произведения несут в себе черты полифункциональности.

Следующая реплика баса – это нисходящий ход на увеличенную секунду (**e-des**). С одной стороны, ми-бекар может быть воспринят как явление ладовой альтерации, повышение II ступени мажора. Закономерно ожидать его разрешения в III ступень (**f**). Она и звучит, но в другом плане фактуры, в составе тонического трезвучия педали. С другой стороны, мелодический ход баса **e-des** несколько ослабляет эффект разрешения, а в дальнейшем эта интонация получит новую трактовку ладового значения.

В развитие включается натуральная доминанта однотерцовой тональности (3 т.). Её звуковой состав также содержит кварто-квинтово-октавную дублировку, привносящую «резонирующий» колористический эффект.

Акустически м.3 **c-a** равна уже знакомой нам ув.2 в линии баса. Их интонационная общность заставляет нас пересмотреть ладовое значение ув.2. Меняется слуховое восприятие ♯II ступени мажора: проецируя на себя линейно-мелодическую природу интонации нисходящей м.3, ход баса **e-des** воспринимается как энгармонически равный ему ход **fes-des** и нацеливает на ожидание одноименного минора.

При этом переосмысливается и ладовое значение ♯II ступени, слух допускает её трактовку как ♭III.

Такая функциональная двойственность ступеней лада характерна для однотерцовых систем и приводит к интересному явлению: музыкальное сознание слушателя становится перед проблемой выбора ладо-ступеневого значения тона или комплекса тонов. «Один и тот же звук оказывается наполненным пульсацией противоположных ладовых значений» [2, с. 16].

Музыковед Л. Климентова называет подобные явления «дисконсонантностью» [там же].

С точки зрения развития ключевой интонации вступления – это тоже новый этап: нисходящая б.2 в мелодических репликах верхнего голоса расширяется до м.3. Нигде в произведении реплика верхнего голоса не превысит интервал м.3, это предел широты её диапазона.

Таким образом, нисходящий мелодический ход на м.3, прозвучавший в третьем такте вступления, в точке золотого сечения, является местной кульминацией и точкой переосмысления логики ладогармонического развития.

Так появляются новые ладовые краски и новые грани функциональных отношений доминанты и тоники: совмещение по вертикали мажорной тоники и натуральной доминанты однотерцового минора.

Завершение вступления (т. 4) приносит ослабление ладового напряжения и каденцию, возвращающую к мажору. Но мелодический нисходящий ход на малую терцию **c-a,** прозвучавший в т. 3, настраивает слух на иное восприятие уже знакомой увеличенной секунды **e-des** в басу и позволяет иначе трактовать её ладовое значение: теперь она воспринимается двойственно, и как увеличенная секунда, и как малая терция одноименного минора.

Двойственность музыкального образа, обрисованная в фортепианном вступлении, в дальнейшем усиливается во взаимодействии с вокальной партией.

Интонационная простота вокальной мелодии, свободный охват более чем октавного диапазона сталкиваются с краткими репликами фортепианной партии, «сжатыми» в объёме секунды или терции. Кроме того, в одновременном звучании противопоставляются принципиально разные формы ладовой организации – тональная и модальная. Ладовая основа мелодии – мажорная пентатоника, тесно связанная с фольклорными истоками, вступает во взаимодействие с расширенной тональностью, сочетающей созвучия натуральной и однотерцовой доминанты.

С точки зрения музыкального синтеза, произведение представляет собой простую двухчастную форму, но для наиболее чёткой ориентации в произведении удобно рассматривать изменения в песне «Флюгер» по строфам поэтического текста.

В первой строфе (тт. 5-8) мелодическое движение проходит по звукам пентатоники мажорного наклонения от звука **des**.

Мелодия постепенно охватывает диапазон объёмом в дециму, одной мелодической фразе соответствует строка стихотворения, каждая ритмически оформлена одна идентично другой.

Музыкальный материал фортепианной партии практически не отличается от материала вступления, за исключением каденции (т. 8),

которую можно определить как автентическую на тонической педали. Интересно то, что композитор использует в этой каденции натуральную доминанту одноименного минора, образуя тем самым в кварто-квинтово-октавной дублировке восходящий ход на знакомый слуху интервал ув.2, акустически воспринимаемый как м.3. Это придаёт своеобразный импульс к развитию, специфически воспринимаемый как вторгающаяся каденция, хотя она представлена консонирующим аккордом доминантовой функции.

Во второй строфе (тт. 9-12) происходит тематическое развитие на различных уровнях. Мелодия каждой фразы начинается на октаву выше, динамика усиливается с ***p*** до ***mf***. В третьей фразе образуется репризность с первой строфой. В каденции VII ступень приобретает роль вводного тона к I ступени, то есть звукоряд лада в мелодической линии обогащается. Она оформлена несколько иным образом: педаль на тоническом трезвучии сохраняется, верхний голос нижнего плана фактуры временно исчезает, мелодизированный бас функционально очерчивает основные тоны DD и D, размер на один такт сменяется на 6/8, образуя тем самым усечение.

В целом каденция второй строфы имеет не только функцию завершения, но также даёт довольно яркий импульс к дальнейшему развёртыванию музыкального материала. Таким образом, конец второй строфы воспринимается как ускорение движения и предварения материала вступления, который следует незамедлительно, наслаиваясь на последний распевный слог вокальной партии.

Фортепианный проигрыш (13-16 тт.) с колористически усиленными интонациями верхнего голоса нижнего пласта фактуры предвосхищает кульминацию в третьей строфе. Именно в третьей строфе концентрируются и сталкиваются в одновременном звучании все уже знакомые интонационно-гармонические элементы. Их противоречие доводится до крайней точки напряжения.

В третьей строфе (17-24 тт.) мелодическая линия обогащается новыми красками, но первая фраза мелодически полностью соответствует первой фразе из начальной строфы. Вторая фраза также имеет схожие очертания со второй фразой их первой строфы, хотя претерпевает изменения в виде появления паузы, звука **ces**, появляющегося снова в роли вводного тона опевания I ступени лада. То есть при некоторых изменениях можно заметить признаки сжатой репризы, поскольку все значимые элементы композиции первой строфы, которая занимает 4 такта, умещаются в 3 такта третьей строфы. Если же каждой музыкальной фразе в первой строфе соответствовала строка поэтического текста, то есть, если в первых двух строфах формообразующая роль поэтического текста и музыкального материала равнозначны, то в третьей строфе на первый план выходят ладогармонические, метроритмические и мелодические средства.

Метроритмическая пульсация в фортепианной партии ускоряется. Новый аккорд или его обращение, образуемое мелодизированным басом, приходится на каждую долю и подчёркивается штрихом ***sf*.** Верхний пласт нижнего плана фактуры проникает в средний план – тоническую педаль, порой, образуя терпкие созвучия при акустическом наложении четырёх интервалов секунд.

Кульминация произведения приходится на точку золотого сечения и именно там происходит самое мощное «столкновение» всех планов фактуры.

На последнюю фразу приходится наивысшая мелодическая точка всей песни. Звук **des** первой октавы уже появлялся в мелодии, однако в последней строфе этот звук выдерживается на протяжении полутора тактов в динамике «***poco f***».

В фортепианной партии в среднем пласте фактуры всё также неизменно удерживается тоническая педаль на тоническом трезвучии. Мелодическая линия баса движется по звукам трезвучия двойной доминанты, которая перейдёт в доминанту и впоследствии в тонику, а верхнем голосе удерживается трезвучие двойной доминанты (натуральной!) однотерцовой тональности.

В последствии такого сопоставлении в кульминации в гармонической вертикали между двумя голосами нижнего плана фактуры образуется интервал ув.2 (**des-e**). Таким образом, самый внутренне противоречивый элемент произведения, который до кульминации встречался только в мелодическом движении в фортепианной партии, в кульминации достигает апогея и образуется путём вертикального сопоставления аккордов, и дисконсонантность, о которой говорилось ранее, проявляет себя в высшей степени. Интересен акустический эффект созвучия, возникающего в кульминационной точке: в совокупности его звуков (**des-e-g-h-a**) можно увидеть очертания D_9 в тональности, отстоящей на хроматический полутон от основной (**a-cis-e-g-h**).

Завершается произведение фортепианным проигрышем (тт. 23-31) на материале вступления, которое словно говорит о непреодолимости внутренних противоречий музыкального образа, но сохраняет торжественно-гимническое звучание, завоёванное в кульминации с помощью уплотнения фактуры и звенящих октавных дублировок в верхнем регистре, словно «взрывается». При этом, образуется обрамление, поскольку музыкальный материал финального проигрыша – это динамизированное проведение вступления.

В итоге, происходит «стереоэффект» двух равнозначных по силе функций: тоника представлена педалью на тоническом трезвучии и протяжным звуком в мелодии на ***ff***, Доминанта же представлена в виде мощного мелодизированного движения баса по звукам аккордов доминанты и двойной доминанты и остановке «резонирующего» дополнения на

гармонии двойной доминаты. В гармонической вертикали между основными тонами аккордов тоники и доминанты образуется интервал ув.2, тот самый, на котором композитор много раз акцентировал внимание на протяжении всего произведения, но только изначально это было в большей степени мелодическое соединение, а в кульминации это соотношение показано в гармонической вертикали. Таким образом, своей кульминации достигает главный «строительный» элемент произведения – двойственность. Но, поскольку в кульминации сталкиваются два равнозначных по силе элемента, то они не уничтожают друг друга и уж тем более не взаимоуничтожают, а образуют полиаккордовое [1, с. 135] соединение двух трезвучий, а затем и трезвучия с нонаккордом, ясно отчленяемых друг от друга терцовых созвучий, но в данный момент, образующих единое целое.

Форма произведения «Флюгер» сочетает в себе различные принципы формообразования. Как и во многих вокальных произведениях, основой служит куплетный принцип формообразования. По терминологии И. Лаврентьевой, принцип формообразования песни «Флюгер» следует относить к куплетно-вариантному типу с точки зрения взаимодействия поэтического текста и музыки композитора.

С точки зрения музыкального синтаксиса, первая и вторая строфа песни образуют форму, близкую форме сложного периода. Третья строфа песни имеет признаки сжатой репризы и кульминации, а поскольку развитие осуществлялось, преимущественно, ладогармоническими и метроритмическими средствами, то тема не претерпевает кардинальных изменений, а, следовательно, для закрепления и утверждения темы требуется мощное проведение фортепианной постлюдии.

Если с точки зрения формы разбирать фортепианную партию отдельно, то можно увидеть, что сопровождение играет объединяющую роль и подчиняется сквозному принципу формообразования. Главными аргументами являются тоническая педаль, пронизывающая произведение полностью, а также постепенное развитие фортепианной партии от вступления к постлюдии.

Фортепианное сопровождение, равнозначное по роли с мелодией, непосредственно взаимодействует с ней, контрастно сопоставляется, но не противоречит общему движению. Фактура с каждой строфой уплотняется, в басу всё ярче и ярче слышны кварто-квинтовые и акустически малотрецовые ходы, дополняющий резонирующий элемент варьируется, фактурно усиливается. Ближе к кульминации наиболее ярко сопоставляются разные тональные системы, «резонирующий» верхний голос нижнего пласта начинает проникать в органную педаль, но она остаётся недвижимой до конца произведения.

Ещё один структурный элемент произведения, который проходит свой путь и развитие через всё произведение и захватывает область вокальной и

фортепианной партий, являясь при этом в некотором роде объединяющим фактором – это каденции, совпадающие с окончанием каждой строфы.

Важно отметить, что в каждой из каденций в мелодии звучит VII ступень, которая сначала используется как вспомогательный звук и почти незаметна. Затем она играет роль вводного тона, дополняя звукоряд пентатоники, а в кульминационном отрезке Свиридов использует ♭VII ступень как углубление в тональности доминантовой сферы во время нагнетания и усиления напряжения.

Вообще во всём произведении роль доминанты очень велика. Эта функция представлена различными аккордами, это трезвучия натуральной доминанты одноименной и однотерцовой тональности, трезвучия двойной доминанты основной и однотерцовой тональности, а также, неожиданно образовавшийся доминантовый нонаккорд тональности хроматического соотношения (D-dur). Стоит отметить, что доминантовое трезвучие основной тональности (Des-dur) ни разу не прозвучит в произведении.

Автентическая каденция между первой и второй строфой имеет особенность, так как представлена в виде минорного секстаккорда на фоне тонической педали. В каденции перед проигрышем в мелодизированном басу образуются кварто-квинтовые ходы, функциональная логика которых может быть представлена схемой DD-D-T.

Каденция в конце третьей строфы является кульминацией произведения и подробно рассмотрена выше.

Произведение «Флюгер», несомненно, является интересным и привлекательным в творчестве Г. Свиридова. Наиболее специфичной, завлекающей и чарующей является гармоническая основа. При попытке понять логику композитора, было обнаружено множество довольно интересных и необычных гармонических средств. После многих прослушиваний и тщательного анализа на различных уровнях, следует подвести итог, акцентируя внимание на гармонические средства, использованные композитором во «Флюгере».

Особенность произведения – в предельно точном изображении (и выражении сущности) образа с помощью весьма небольшого, но тщательно отобранного круга выразительных средств. Используется расширенная многоплановая тональность, включающая в себя созвучия (прежде всего, доминантовые), находящиеся в одноименном и однотерцовом соотношении. Господствующей формой лада является натуральный мажор, так как его центр, тонической трезвучие, подчёркивается педалью на протяжении всего произведения.

Не менее важной характерной чертой произведения является принцип двойственности, который проявляется на различных уровнях. Главным образом, это совмещение тональной ладо-функциональной основы фортепианной партии и модальной основы вокальной партии.

Объединяющим фактором в этом сопоставлении является совпадение звукорядов, тоникой или главной ладовой опорой которых является **Des.** Внутри фортепианной партии также есть чёткое разделение на два плана, тоническую педаль и сопровождение, которое, в свою очередь, также «построено» на принципе двойственности.

Неизменная тоническая педаль, сквозное интонационное развитие и поэтапное «усиливание», усложнение каденций объединяют и скрепляют форму.

Литература

1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. СПб.: Музыка, 1985.
2. Климентова Л. С. Однотерцовые отношения в гармонии: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2004.
3. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998.
4. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978.
5. Тифтикиди Н. Ф. Теория однотерцовой и тональной хроматической систем / Вопросы теории музыки. Вып. 2. М.: Музыка, 1970.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Л.: Музгиз, 1937. Т.1. Основные проблемы гармонии.
7. Фришман Д. В. Георгий Свиридов. М.: Музыка, 1971.
8. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Лань, 2003.
9. Цендровский В. А. О гармонии Свиридова / Музыка и современность. Вып. 5. М.: Музыка, 1967.

Преподаватель – И. С. Гусева

III. АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

МЕЛИХОВСКАЯ Анастасия Владимировна
студентка 4 курса ТО НМК им. А. Ф. Мурова (2019)

СОЧЕТАНИЕ РАЗНЫХ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Л. БРАУЭРА «ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ДЖАНГО РЕЙНХАРДТА»

«Гитара – это маленький оркестр,
почти совершенный! <…> Сегодня
она способна говорить совершенным
языком, а наследие её простирается
от эпохи ренессанса до наших дней».
Лео Брауэр

Лео Брауэр [Хуан Леовихильдо Брауэр Мескида] (род. 1939) – выдающийся гитарист, известный кубинский композитор и дирижёр. В 1953 году начал обучаться игре на гитаре у Исаака Никола, в 1955 году состоялось его первое сольное выступление. В том же году Брауэр самостоятельно начал сочинять первые произведения. За успехи в исполнительстве в 1959 году музыкант получил грант на обучение игре на гитаре в музыкальном департаменте Университета Хартфорда, и композиции — в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке.

В 1987 году композитор был избран почётным членом ЮНЕСКО. С 1992 года руководит Оркестром Кордобы в Испании, в 1998 году ему была присуждена премия имени Мануэля де Фалья, а в следующем – Национальная музыкальная премия Кубы.

Материалом изучения являются Вариации Лео Брауэра на тему Джанго Рейнхардта (настоящее имя - Жан Рена́рт, 1910 – 1953), французского джазового гитариста-виртуоза, одного из основателей стиля «джаз-мануш».

Произведение начинается не с проведения оригинальной темы, а с **Интродукции**, которая играет роль вступления и, по сути, является первой вариацией[11]. Такое композиционное решение не противоречит джазовой специфике заимствованной темы, которая как бы «рождается» в ходе непринужденной импровизации. Появление Интродукции объясняется влиянием жанра сюиты. Таким образом, с самого начала ощущается сплав сюитности с вариационностью. Функция введения выражается в Интродукции в том, что композитор готовит основную тональность G-dur и общий для всех вариаций интонационный комплекс [подробнее об этом см.: 4]. Его основой являются секундовые и кварто-квинтовые интонации,

[11] К подобным примерам относится и «Fratres» А. Пярта.

представленные как по горизонтали, так и по вертикали. Интродукция написана в одночастной форме неструктурного типа с чертами трёхчастности. Крайние фазы метроритмически выделены размером $^{4}_{4}$, средняя – сменой размера на $^{6}_{4}$ и ремаркой «Quasi Cadenza» (в переводе с итальянского данный термин означает «почти каденция»). Известно, что каденция в музыкальных произведениях – это виртуозное соло исполнителя, показывающее технику музыканта, которое писалось, как правило, перед репризой или кодой. Интродукция – это первый раздел вариационной формы, по размеру весьма скромный. Видимо, поэтому композитор использует здесь слово «Quasi».

Тема основана на интонационном комплексе, представленном в Интродукции. Лео Брауэр взял за основу рассматриваемого цикла тему Джанго Рейнхардта «Облака». Но это не просто цитата, а прочтение темы Рейнхардта в новом ключе, скорее лирико-романтическом, а не джазовом. При этом тема остаётся легко узнаваемой. Брауэр сохраняет секундовые и кварто-квинтовые интонации, поднимая их в более высокий регистр и уплотняя вертикаль. Благодаря этому образ несколько перекрашивается и становится более мягким и лиричным. Тема излагается в двухчастной репризной форме, типичной для многих тем вариационных циклов. Экспозиционный период – однотональный, квадратный, с вариантно-вариационным типом повтора двух предложений.

Бурре, как указывает Брауэр, – первая вариация цикла. Однако, учитывая, что Интродукция уже является вариацией, Бурре трактуется как танец под вторым порядковым номером. Бурре возник приблизительно в середине XVI века во Франции. Слово «Бурре» полисемантично. По одной версии слово «bourree» означает «уминать», по другой – «делать неожиданные скачки». Характерной чертой этого танца является быстрый темп, синкопированный ритм и тяжеловесные прыжковые движения. Также он мог начинаться с затакта в одну четверть. В XVII-XVIII вв. танец стал придворным и, в отличие от народного танца с таким же названием, исполнялся в исключительно чётном размере. Ритмический рисунок стал более строгим, а движения изысканными и манерными. В тот же период бурре вошло в состав инструментальной сюиты.

Лео Браэур от танца взял лишь некоторые черты: быстрый темп, чётный размер ($^{4}_{4}$) и угловатую мелодию, которая ассоциируется с прыжковыми движениями. Опорно-интонационная база приобретает другой семантический смысл, так как на основе элементов данной темы возникает новый образ. Эта тенденция будет иметь продолжение и в дальнейшем. Бурре написан в одночастной форме структурного типа, состоящей из четырёх предложений, объединённых в сложный период. Напомним, что изменение структуры характерно именно для свободных вариаций. Контраст между Темой и Бурре возникает также путём применения различных типов

фактуры. Однако «сквозной» для всего цикла интонационный комплекс с характерными квинтами и секундами, звучит в исходной тональности.

Сарабанда Брауэра выступает в двух композиционных значениях. С одной стороны, она является третьей вариацией всего произведения, с другой – сама становится миницикломм, представляя собой тип строгих вариаций на выдержанную мелодию. Данная трактовка сарабанды, более близкая жанру чаконы – танцу на мелодической основе, обусловлена выбором инструмента, предназначенного для камерного музицирования. Композитор обращается к более ранним образцам сарабанды, декларирующим исключительно лирический характер музыки. Происхождение этого слова связано с еврейскими корнями («zara» – «ходить, кружась») и испанским крестным ходом («sacra banda»).

Интонационные особенности темы сарабанды концентрируются в начальном мотиве, укладывающемся в рамки одного такта в тональности As-dur. Мотив многократно проводится с вариантно-вариационными изменениями. Так, со второго по пятое проведение он звучит с флажолетами, с шестого по девятое – без них, а с тринадцатого по семнадцатое – в другой тональной окраске. При этом мотив сохраняет интонационные особенности скрепляющего весь цикл тематического комплекса. Лео Брауэр решает проблему финала этого миницикла следующим образом: лишает исходный мотив цельности, сохраняя лишь троекратное проведение начального субмотива. Субмотив также подвергается вариантным изменениям, сохраняя до конца композиции динамический процесс, совмещая его с функцией завершения. Композицию сарабанды, опирающуюся на принцип трёхчастности, можно представить в виде следующей схемы, реализующей функциональную триаду Асафьева следующим образом [1]:

i	m	t
тема, вариации 1-12	вариации 13-17	18

Жига – быстрый старинный народный танец кельтского происхождения. Для жиги характерен трёхдольный размер, быстрый темп, пунктирная ритмика и полифонизированная фактура. В середине XVII века жига исполнялась в конце сюиты. Следуя принципу чередования быстрых и медленных танцев, Брауэр сохраняет семантическую первооснову Жиги. Данная вариация написана в тональности D-dur в простой трёхчастной форме с развивающим типом середины. Экспозиционный раздел представляет собой структуру повторенного предложения, реприза – повторенного предложения с расширением. Тема цикла легко узнаётся в верхней линии скрытого двухголосия.

Импровизация. В переводе с латинского языка слово «improvisus» означает «неожиданный, внезапный». Исторически это наиболее древний

тип музицирования, возникший в фольклоре, при котором процесс сочинения музыки происходит во время её исполнения. Создание индивидуальных, внутренне законченных, несводимых к жанровым нормам музыкальных произведений потребовало их точной и полной записи, устраняющей произвол исполнителя. Брауэр возрождает понимание импровизации как вида исполнительского искусства орнаментики (которое подразумевалось при неполной нотной фиксации опуса), при этом используя типовую форму. «Импровизация» Брауэра написана в трёхчастной форме со смешанным типом середины и сокращённой репризой с вариантно-вариационными изменениями. Ключевые интонации темы, звучащие в тональности D-dur, почти полностью растворяются в потоке фигураций.

Своеобразное возрождение темы происходит в следующей вариации. **Интерлюдия** – это небольшой «эпизод», который исполняется в промежутках между частями музыкального произведения или отдельными вариациями. С латинского «inter» означает «между» и «ludus» – «игра». Как правило, интерлюдия является своеобразной цезурой между контрастными предыдущим и последующим разделами. Возвращение медленного темпа Lento, облика темы, близкого к первоначальному, свидетельствует о начале завершающей фазы цикла. Интерлюдии Брауэр отводит роль вариантно-вариационной репризы произведения. В ней продолжаются динамические процессы, связанные с тонально-гармоническими, структурными и фактурными изменениями. Обратим внимание, что данная вариация звучит в тональности D-dur, использует простую трёхчастную форму da capo с развивающим типом середины, меняет ритмический рисунок темы.

Токката с итальянского «toccare» означает «касаться, трогать». Это инструментальная пьеса быстрого, чёткого движения равными короткими длительностями. Обычно токката пишется для клавира или органа, однако встречаются также токкаты и для других инструментов. В XVI-XVIII вв. органные токкаты писались в свободной импровизационной форме, близкой к прелюдии или фантазии, и обычно создавались как вступительные части инструментальных циклов. Лео Брауэр помещает Токкату в конец цикла, тем самым соблюдая принцип сюитности, и возвращает быстрый темп Vivace. Данная вариация носит кодовый характер, что свойственно для вариационного цикла. Автор сохраняет за Токкатой значение виртуозного произведения, демонстрирующего технические возможности исполнителя, при этом сохраняя общий для цикла интонационный комплекс в тональности D-dur. Этой пьесой композитор завершает процесс динамического развития формы.

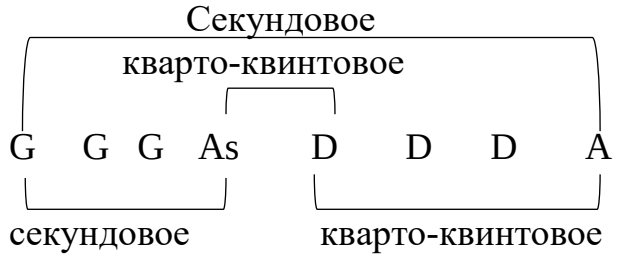
Итак, интонационная основа, заложенная темой, сохраняется на протяжении всего цикла. Динамический процесс осуществляется за счет изменения тональностей, структур, темповых контрастов, диминуирования и редуцирования, разнообразия жанров. И всё-таки, что же скрепляет эту

разножанровую и разностилевую форму? Каким же образом происходит **структурирование цикла**?

Если пронумеровать его каждый раздел, получится следующая схема:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Lento	Moderato	d=96	Lento	Molto Vivace	Moderato	Lento	Vivace
G	G	G	As	D	D	D	A
i		m			t		coda

В этой схеме сегменты I и II (Интродукция и Тема), согласно асафьевской триаде, выполняют функцию экспонирования (i). Разделы III, IV и V (Бурре, Сарабанда и Жига) исполняются attaca и объединяются в фазу, соответствующую функции развития (m). VI и VII разделы (Импровизация и Интерлюдия), звучащие также attaca, образуют зону, связанную с функцией завершения (t). Обратим внимание, что они находятся в зеркальной симметрии по отношению к первым двум разделам с точки зрения темповых обозначений, а VIII вариация (Токката) выполняет функцию коды. Используя обозначения «attaca», композитор указывает на структурирующую форму, в основе которой лежит принцип трёхчастности. Дополнительно скрепляет форму тональный план цикла, который опирается на интонационный остов темы:



В этом произведении сочетаются различные принципы формообразования. Лео Брауэр обозначает сам цикл как «Вариации», однако при этом автор дает вариациям названия, подобно частям танцевальной сюиты, причём за основу взяты принципы её разновидностей.

Влияние старинной сюиты проявляется в наличии обязательных танцев (Сарабанда и Жига), в использовании порядка расположения сегментов (основанного на усилении темпового контраста между соседними частями) и общей интонационной близости всех разделов. Напомним, что среди старинных сюит встречались такие, в которых все танцы строились на одной неизменной теме. Сюита, следовательно, представляла собой что-то вроде жанровых вариаций. Подобный пример можно найти у Фрескобальди в его сюите «La Freskobalda». Связь с новой сюитой обнаруживается в усилении контраста между частями, использовании различных композиционных структур, в жанровом разнообразии и свободе тонального плана.

Таким образом, «Вариации» можно трактовать как своеобразную стилизацию старинной сюиты, но с новым, характерным для эпохи Брауэра взглядом, проявляющимся в явлениях микротематизма и смешении форм. Подтверждением подобного прочтения этого произведения можно считать слова самого автора: «Я использую европейские универсальные структуры, модели, а заполняю их содержанием, прорастающим из элементов и ячеек нашего мира идей» [3].

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1. Л.: Музыка, 1971.
2. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967.
3. Саркисян А. Лео Брауэр // Мир гитары, 1991. №1.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М.: Музыка, 1987.

Преподаватель – О. А. Друкарова

ШВЕЦКОВА Валерия Александровна
студентка IV курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2019)

МАНУЭЛЬ ПОНСЕ. СОНАТА III ДЛЯ ГИТАРЫ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В РЕШЕНИИ ПРОБЛЕМЫ ЦИКЛА

«Гитара, как человеческая душа,
передающая послание миру всего
через шесть струн»

Мануэль Мария Понсе Куэльяр (8 декабря 1882 – 24 апреля 1948) – мексиканский композитор, дирижёр и музыкальный педагог. Он является одним из представителей национальной мексиканской школы. На протяжении всей своей творческой деятельности М. Понсе интересовался народным фольклором, поэтому его сочинения пронизаны национальным колоритом. В мексиканской национальной консерватории М. Понсе обучался по классу фортепиано и проявлял особый интерес к музыкально-теоретическим дисциплинам. По окончании обучения брал уроки композиции в Париже у Поля Дюка. Начальная композиторская деятельность была связана с музыкой для фортепиано и скрипки, камерных ансамблей и оркестров.

В 1923 году судьба сводит М. Понсе с испанским гитаристом-виртуозом Андресом Сеговия, по заказу которого М. Понсе обращается к гитарной музыке и пишет свои первые произведения для гитары. В конечном результате для этого инструмента были написаны: сюита a-moll, 4 сонаты (Sonata Classika, Sonata Romantica, Sonata III, Sonata mexicana), вариации и фуга на тему Фолии, 24 прелюдии и другие произведения.

М. Понсе обращался к гитаре как к инструменту, способному воплотить произведения со сложной драматургией. По словам А. Сеговии, благодаря М. Понсе «гитара была спасена от музыки, написанной для неё исключительно гитаристами» [2]. Он преследовал цель утвердить этот инструмент в академической музыке наравне со скрипкой, фортепиано и т.д. Дело в том, что в то время гитара использовалась для бытового музицирования или для показа виртуозного мастерства исполнителя. Композиторские усилия М. Понсе были направлены на то, чтобы расширить возможности инструмента и возвести его в ранг «маленького оркестра».

Соната М. Понсе представляет собой трёхчастный цикл, столь типичный для сольных инструментов. Напомним, что подобный цикл, являющийся камерной разновидностью сонатного цикла, был чрезвычайно распространён у венских классиков. Сюда можно отнести почти все фортепианные сонаты Гайдна и Моцарта, а у Бетховена из 32-х фортепианных сонат 15 имеют трёхчастную циклическую форму.

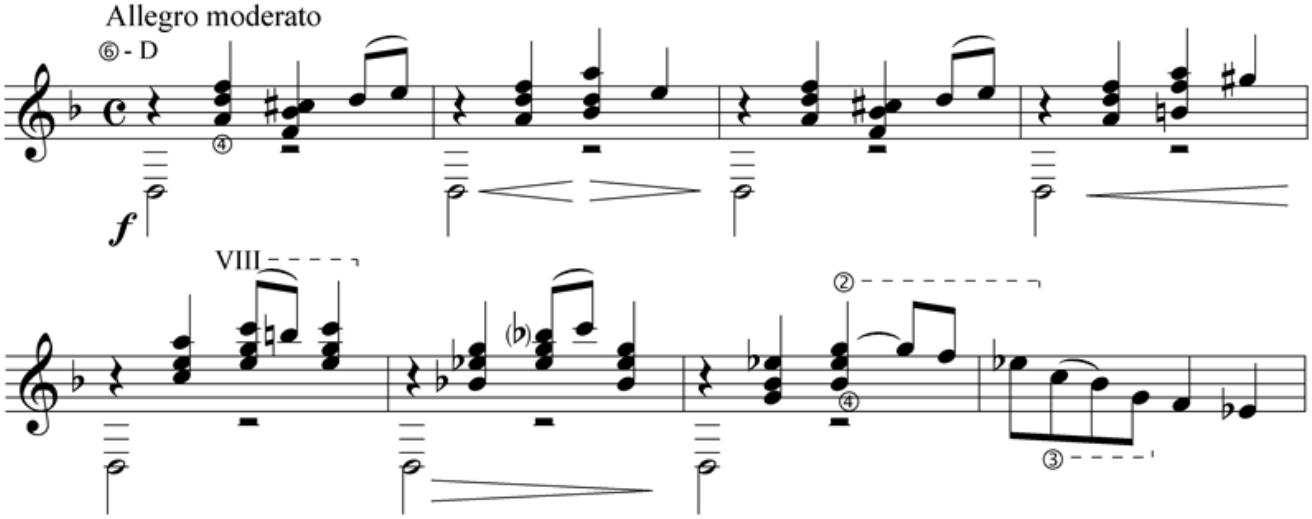
Крайние части данной сонаты написаны в типовых для сонатно-симфонического цикла формах: первая – в сонатной, финал – в форме рондо. Вторая часть обозначена самим композитором «Song», что в переводе означает «Песня». В трактовке цикла намечается смешение европейских и мексиканских традиций, окрашенных романтическими тонами.

Комплекс музыкальных средств **первой части**, написанной в сонатной форме, фольклорно ориентирован. Он рисует образ не столько моторно-танцевальный, сколько песенно-лирический. Основная часть, излагающая ***главную тему,*** структурно оформлена в разомкнутый однотональный квадратный период неповторного строения. Тема лишена типичного для эпохи классицизма внутреннего семантического контраста. Активный элемент присутствует, но сосредоточен он в связующей части главной партии, которая осуществляет динамическое сопряжение на тональном и тематическом уровнях, соединяя d-moll главной партии с a-moll побочной.

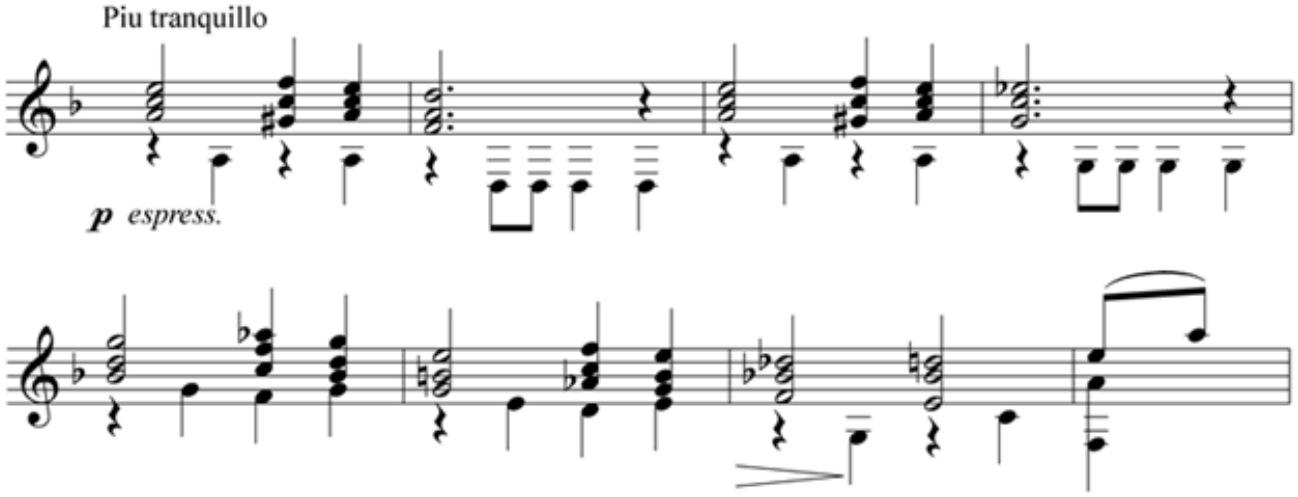
Побочная тема излагается в структуре замкнутого однотонального квадратного периода с вариантным типом повтора предложений. Выбор квадратных структур обеих тем обусловлен их песенно-танцевальным тематизмом. Моторный элемент, обозначенный композитором ремаркой *scherzando*, открывает зону сдвига побочной партии. Её заключительная часть содержит интонации основной части главной партии.

Таким образом, главная и побочная партии находятся в русле общих тенденций сонатной формы XX века, для которых характерно смягчение образно-тематического контраста.

Пример 1, главная тема:



Пример 2, побочная тема:



Следующий раздел сонатной формы – ***разработка***, делится на четыре фазы, отличающиеся по тематизму, фактуре и тональному плану. Первая фаза ограничивается тематическим материалом главной партии. Вторая – излагает новую тему лирического характера, являясь «представителем» сферы побочной партии. Напомним, что в экспозиции побочная тема звучит в тональности A-dur, а тональность эпизодической темы – cis-moll. Вводнотоновое соотношение тональностей новой эпизодической и главной тем определяет положение генеральной модуляции – неотъемлемого атрибута классической сонатной формы. Третью фазу знаменуют арпеджированные аккорды связующей части главной партии. Завершается разработка своеобразным доминантовым предыктом в системе одноименного мажоро-минора. Благодаря тому, что эпизодическая тема звучит в тональности fis-moll, звучание репризы в d-moll звучит необычайно свежо.

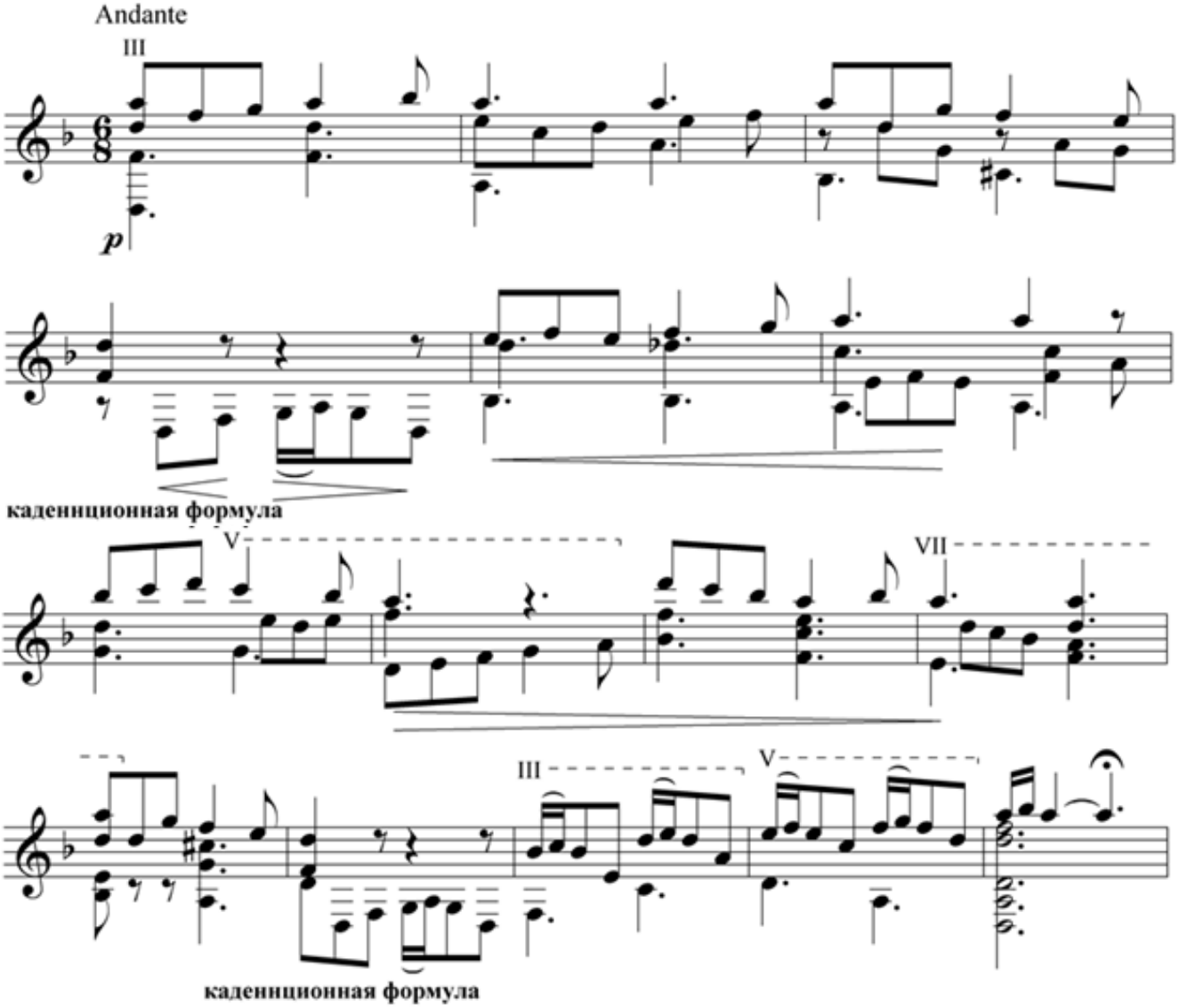
Реприза – своего рода итог. Главная тема проводится без изменений. Связующая часть сохраняет прежнюю структуру, однако следуя законам сонатной формы, композитор тонально объединяет темы. Поэтому побочная партия, согласно классическим традициям сонатной формы тонально «подчиняется» главной. Отдельно следует сказать о коде. Можно предположить, что в данной сонатной форме, лишённой больших противоречий, кода не требуется, так как особого контраста темы главной и побочной партии не содержат.

«Все уснуло … лишь мгновенный
Меркнет луч во тьме окна,
Да гитарой отдаленной
Тишина потрясена…» (А. Фет)

Второй части М. Понсе отводит роль лирического центра. Перед слушателем возникает образ юноши, напевающего незатейливую мелодию под аккомпанемент гитары. Экспозиционная структура представлена однотональным неквадратным периодом повторного строения. Его образуют

три предложения с вариантно-вариационным типом повтора. Крайние предложения завершает своеобразная каденционная формула.

Пример 3:



Эта же формула образует переход к середине, состоящей из двух фаз. Первая фаза уподобляется своеобразному инструментальному ритурнелю виртуозного характера (Vivo). Вторая, обозначенная ремаркой «Calmo» («спокойно»), возвращает лирический настрой, подготавливая репризу.

Реприза содержит вариационные изменения, а связка между первой частью и серединой точно повторяется при переходе к коде, завершающейся уже знакомой структурой. Композиционной особенностью этой части является то, что в простую трёхчастную форму с развивающим типом середины, вариационной репризой и кодой привносится принцип рондальности. Пятикратное проведение каденционной формулы, подобно своеобразному припеву, дополнительно структурирует форму. Так М. Понсе осуществляет сплав особенностей инструментальной и вокальной музыки. Напомним, что именно эту единственную часть цикла композитор предваряет своеобразным программным обозначением – «Песня».

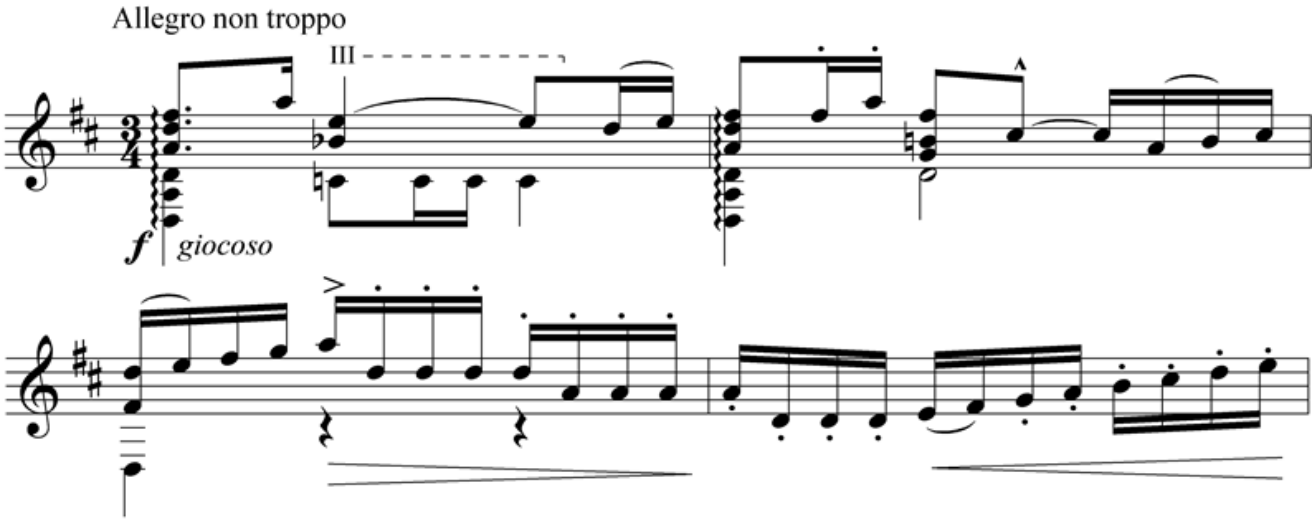
При выборе композиционной модели **финала** Понсе отказывается от использования наиболее типичной для классических финалов рондо-сонаты в пользу формы **девятичастного рондо** послеклассического образца.

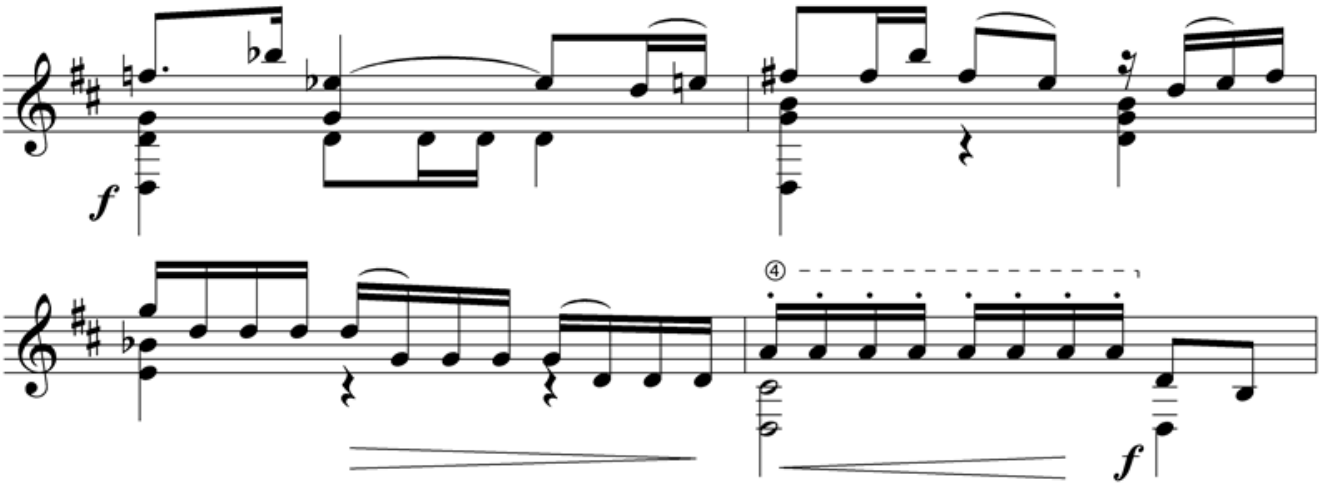
Схема этой девятичастной конструкции такова:

Р	$Э_1$	Р	$Э_2$	Р	$Э_3$	Р	$Э_4$	$Р_1$	Кода
D-dur	**A-dur**	D-dur	D-dur	D-dur	**B-dur**	D-dur	D-dur	D-dur	D-dur
	Доминанта				**Субдоминанта**				
период	период	период	период	период	простая 3-х частная	период	простая двойная двухчастная	период	

В данном случае термин «рондо» может быть отнесён как к форме, так и жанру, благодаря приоритету фольклорной составляющей. Исходная интонация рефрена полисемантична. Перед слушателем как бы возникает картина парного танца: мужское начало связано с упругим пунктирным ритмом, женское – проявляется в лёгком движении фигур шестнадцатых длительностей. Семантика кругового движения прослеживается в постоянной фиксации внимания на звуке «ля». Для *рефрена* композитор использует форму однотонального квадратного периода с вариантно-вариационным типом повтора. Подобная структура характерна для рефренов послеклассического рондо. Последующие четыре проведения рефрена звучат без изменения в тональности D-dur, и лишь заключительное обновлено за счёт приемов вариационного развития; так соблюдается принцип тождества. Динамические процессы протекают по линии эпизодов.

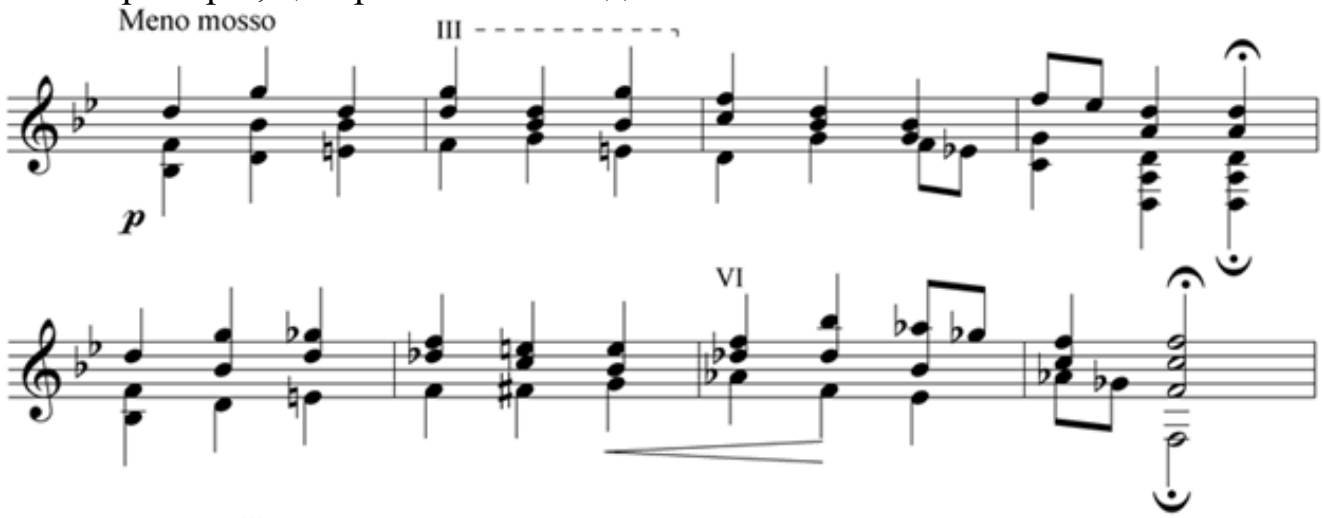
Пример 4, рефрен:

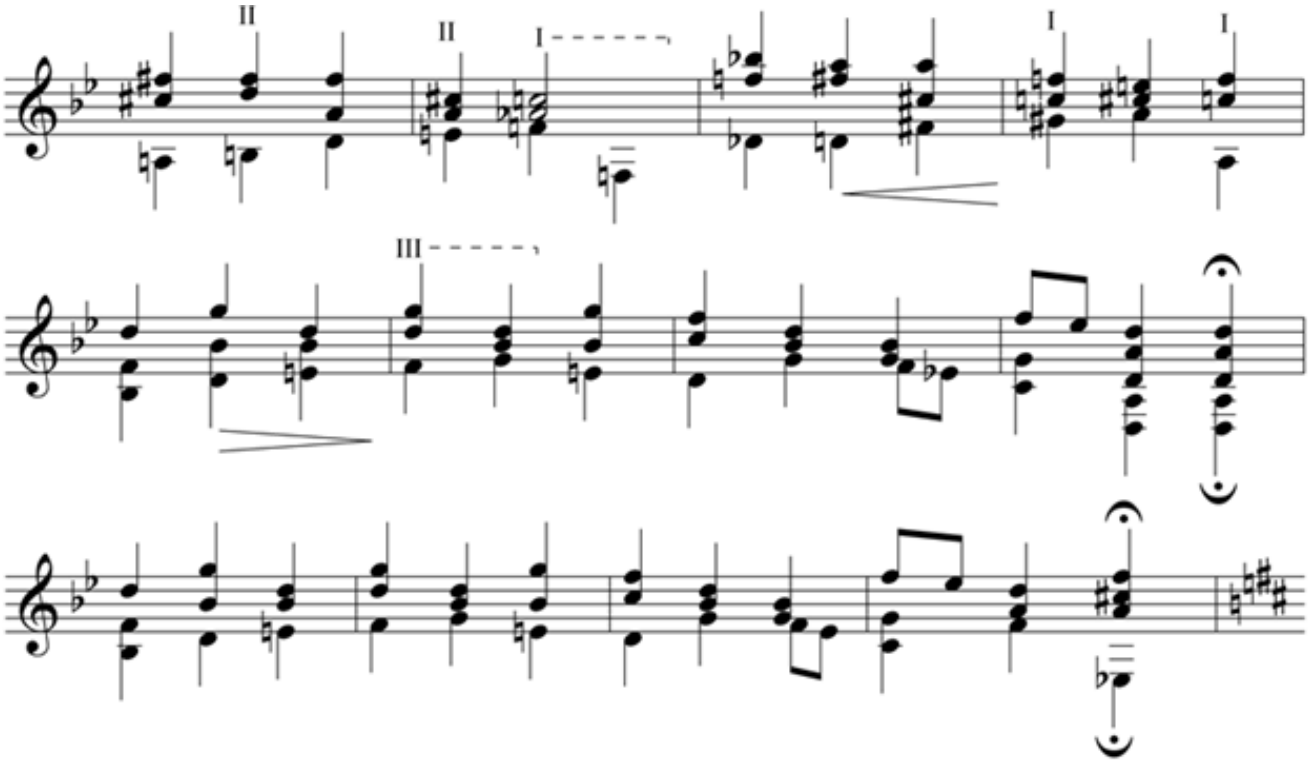




Эпизоды реализуют другой формообразующий принцип рондо – контраст, который проявляется не только в сравнении с тематизмом рефрена, но и между эпизодами. Семантическое «крещендо» достигает своей кульминации в третьем эпизоде, который выделяется тематически, тонально и структурно. Эпизоды сохраняют логику тонального плана, характерную для классических образцов рондо, но обогащают его красками одноименного мажоро-минора. Обратим внимание, что первый эпизод звучит в тональности доминанты, третий – в тональности VI низкой ступени, а два других (второй и четвертый) – в основной тональности. И в этом композитор не нарушает классические закономерности. В первом случае сохранение исходной тональности направлено на усиление контраста с центральным эпизодом B-dur, а в другом случае – способствует усилению тоникализации не только финала, но и всего цикла (напомним, что заключительные четыре раздела рондо звучат в основной тональности).

Пример 5, центральный эпизод B-dur:





Итак, проделанный анализ позволил выявить в данном произведении наличие параметров, определяющих соотношение классических и аклассических норм. Обратим внимание, не только классическим образцам сонатного цикла присуще использование типовых семантических, ладовых и темповых контрастов. В этом смысле соната М. Понсе не является исключением. Другие атрибуты данной композиции находятся под влиянием тенденций современной музыки:

- использование типового трёхчастного цикла, характерного для солирующих инструментов, предназначается «романтическому» инструменту – гитаре;
- использование типовых функциональных соотношений тональностей (как между частями, так и внутри них) обогащается красками мажоро-минорной системы;
- использование типовых структур усиливается признаками определённого жанра.

Таким образом, данный сонатный цикл может быть отнесён к образцам, репрезентирующим сплав классических и романтических тенденций. Это проявляется, главным образом, в опоре на национальные традиции, ставящие во главу угла жанр. Именно жанровость является определяющим фактором семантики музыкальных тем, их гармонической окрашенности и композиционных особенностей.

Значение наследия Мануэля Понсе для репертуара классической гитары и воспитания истинного художественного вкуса у исполнителей на этом инструменте весьма значительно. Благодаря этому композитору появились произведения, уникальные по своей глубине и воздействию на слушателя. Обращение к сонатному циклу наблюдается и у композиторов

второй половины XX века, поэтому вклад М. Понсе в гитарную музыку очень важен не только для исполнителей, но и для композиторов последующих поколений.

Литература

1. Мазель Л.В. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
2. Мануэль Мария Понсе. Произведения для гитары. URL: [Электронный ре сурс]: https://musicseasons.org/manuel-mariya-ponse-proizvedeniya-dlya-gitary/
3. Понсе Мануэль Мария (1882–1948) – биография. URL: [Электронный ресурс]: https://classic-online.ru/ru/biography/3571
4. Понсе М. URL: [Электронный ресурс]: https://ru.wikipedia.org/wiki/Понсе,_Мануэль.
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб., 2001. 496 с.
6. Segovia A. Manuel M. Ponce // Ritmo. 1972. No. 422.

Преподаватель – О. А. Друкарова

ГАДЖИЕВ Игнат Рашидович
студент 4 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2016)

ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОРМУ (НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ Н. К. МЕТНЕРА ОР.26 №3)

Николай Карлович Метнер (1879-1951) – русский композитор и пианист. Доминирующее значение в его творчестве занимает фортепиано. Блестящий виртуозный пианист, Метнер тонко чувствовал выразительные возможности инструмента. Композитором созданы такие произведения, как три концерта для фортепиано, восемь картин ор. 1, три импровизации ор. 2, четыре пьесы ор. 4, соната f-moll, три дифирамба ор. 10 и т.д. Среди многочисленных сочинений Метнера для фортепиано соло выделяются 38 разнообразных по характеру, изящных, и мастерски написанных миниатюр, озаглавленных как «Сказки». По мнению Е. Б. Долинской «этот жанр приобрел существенное значение в творчестве Метнера, так как благодаря «Сказкам» композитор сумел воплотить всю специфику своего композиторского стилистического облика. В 38 сказках композитор создал большое разнообразие характеров» [1, с. 109]. У него есть сказки созерцательно-лирические, патетические, драматические, эпические, скерцозные, фантастические. Они объединены в маленькие циклы от двух до шести пьес.

Сказка, будучи изначально литературным жанром, в начале XIX века проявляется как сценическое произведение. Широко известны сказочные оперы русских композиторов. К концу XIX века сказка становится жанром программной музыки. Именно в этот период появляются несценические оркестровые произведения, такие как «Сказка» Н. Римского-Корсакова, «Водяной» А. Дворжака; «Кикимора», «Волшебное озеро» и «Баба-Яга» А. Лядова. В XX веке жанр сказки проникает в область миниатюры. Среди них «Сказки старой бабушки», «Сказочка» ор. 65 №3, «Гадкий утенок» и «Кудесник» С. Прокофьева; «Сказочка» ор. 39 № 14 Д. Кабалевского.

Основной проблемой исследования произведений со «сказочной» тематикой становится отсутствие способов анализа и языка описания подобных музыкальных композиций. Поэтому для решения этой задачи будет уместно привлечь методы лингвистики и фольклористики. Речь пойдет, в первую очередь, о важных параметрах жанра, обеспечивающих его узнаваемость:

- наличии такой категории, как «образ автора»,
- приёмах, замедляющих развитие действия,
- процессах взаимодействия двух типов пространства, приближенного к реальному и фантастического,
- системе музыкальных средств репрезентации сферы фантастики.

Анализ Сказки ор. 26 №3

По мнению Е. Б. Долинской, эта сказка – «одно из самых задушевно поэтических творений Метнера. В свободно льющейся кантиленой теме сказки, близкой народной лирической песне, ощущается затаенная грусть и раздумье, которые так свойственны русским протяжным напевам» [1, с. 123]. С самых первых тактов перед слушателем возникает образ сказителя. Этому способствует, прежде всего, мелодическая линия, основанная на поступенном волнообразном движении в среднем регистре. Диатоничность мелодии слегка оттеняет присутствие хроматических звуков в сопровождении. Преобладание равномерной ритмической организации в размере 3/4, тихой динамики, манеры исполнения molto cantabile штрихом legato, изображение гусельных переборов в нижнем пласте фактуры дополняют образ рассказчика. Помимо метрономического указания композитор использует обозначение Narrante a piacere, служащее для передачи характера исполнения (перевод данного термина означает «рассказывая на свое усмотрение»).

Рассмотрим приёмы, замедляющие развитие действия. Характерные для устной народной традиции возвраты воплощаются в данной миниатюре на двух масштабных уровнях. Малый уровень связан с использованием схожих ритмоформул в нижнем пласте фактуры (своеобразное ostinato), крупный уровень проявляется в структурах. Речь идёт о принципе трёхчленности, свойственном народной культуре. Данный приём в этой пьесе обнаруживает себя уже в экспозиционном периоде, который состоит их трёх предложений. Потактовая схема периода выглядит следующим образом: 4+8+4. Метнер представляет эту схему в вариантно-вариационном облике. В ней композитор опирается на приём, сопоставимый с анафористическим повтором, применяемым в синтаксисе литературной сказки, где анафора – это единоначатие (тт. 1 и 14). Использование секвенцирования во втором предложении влечёт за собой расширение структуры и увеличение временной координаты. Ощущению замедления действия способствует использование темповых обозначений «ritenuto» и «poco ritenuto», сопровождающих второе звено секвенции и репризное предложение.

По мнению Т. С. Сорокиной «отклонение из одночастности в трехчастность присуще почти всем периодам из трех предложений, где первое и третье выполняют роль экспозиции и репризы, второе, содержащее развитие материала и нередко кульминацию, – серединного построения. Первое диатоническое, основанное почти полностью на сопоставлении строгих трезвучий главных и побочных ступеней, представляет экспозицию тематизма пьесы. Второе, исходя из того же интонационного зерна, отличается активностью и динамикой развития, осуществляемого тонально-гармоническими средствами. Третье предложение, имея тот же исходный

импульс, выступает как следующая фаза развёртывания формы. Обновление обеспечивает тонально-гармоническая сфера. Здесь происходит разрешение неустойчивости, возникшей во втором предложении» [5, с. 14]. Подобное «укрупнение» экспозиционного построения в значительной мере замедляет процесс развития.

Середина смешанного типа также находится в русле наметившихся тенденций. Показательно то, что этот раздел формы может быть отнесён к типу особо устойчивых середин, так как начинается в основной тональности. Первая фаза середины содержит в себе ритмоформулу из экспозиционного раздела. На фоне этого остинато в верхнем пласте фактуры звучат выразительные мелодические отголоски исходной темы (*cantando*). Появление нового тематического материала может быть отнесено к типу продолженного развития. После небольшой связки, содержащей двойную фигурированную педаль, октавно дублированная мелодическая линия переходит в нижний пласт фактуры, знаменуя начало второй фазы середины, которое символизирует уход из реальной сферы. Заключительная фаза «возвращает» начальный мелодический двутакт основной темы. Этот двутакт подвергается вариантно-вариационным изменениям: он звучит на октаву выше, чередуя основную и вводнотоновую тональности. О принципе трёхчленности напоминает троекратное проведение основного мотива. Он предстает перед слушателем в необычной гармонической окраске, благодаря чему создаётся эффект перехода в фантастическую сферу. С композиционной точки зрения этот фрагмент является предыктом к репризе.

Реприза, сохраняя структуру экспозиционного раздела, звучит с вариантными изменениями, так как содержит элементы гармонического варьирования. Первое предложение излагается полностью в тональности фа-диез минор, второе содержит видоизмененное секвенцирование, направленное на возврат в исходную тональность, которая закрепляется в третьем предложении. Данная реприза, являясь рассредоточенной, как нельзя лучше выявляет индивидуальные черты этого произведения. Подобная ладогармоническая «изобретательность» направлена в нём на возврат действия из сферы фантастики в сферу реальности. Реприза, как и экспозиционный раздел, заканчивается замедлением, после которого наступает темповое оживление, знаменующее начало коды. Временная координата коды направлена на «истаивание» тематизма. Исходный мотив второго экспозиционного предложения сначала звучит в уменьшении шестнадцатыми длительностями вместо восьмых с ремаркой sempre piu mosso (всё время с движением). Его сменяет секвенционное гаммообразное нисходящее движение, обозначенное veloce (быстро), прерывающееся трелью с указанием slentando (замедляя). Формула сопровождения, разделённая паузами и регистрами, окончательно останавливает движение.

Согласно мнению О. И. Зворыгиной, в сказке Метнер использует основные типы художественного пространства – приближенное к реальному, фантастическое и психологическое. Эти разные типы пространства совмещаются, образуя гибридные варианты. Для отражения процесса взаимодействия двух типов пространства Метнер использует одну из базовых моделей, демонстрирующую наложение этих типов. Пространство, приближенное к реальному, рисуется с максимальной правдоподобностью, для чего композитор использует традиционные интонационные формулы, создающие образ сказителя. В фантастическом – Метнер соединяет «несоединимое» за счёт сложных ладогармонических процессов (т. 47). Фантастическое пространство накладывается на реальное, создавая тем самым ощущение возможности чудес в обыденной жизни человека. С реальным и фантастическим пространством напрямую связано психологическое пространство. Связь его с категорией времени проявляется особым образом – в «растягивании» времени сказки в момент описания эмоционального состояния персонажей. «Время-пружина в литературной сказке свободно растягивается и сжимается, в первую очередь, за счёт подробного описания» [4].

Интонационный процесс взаимодействия двух типов пространства осуществляется следующим образом. Произведение начинается с репрезентации образа автора, который олицетворяет реальное пространство, о чём свидетельствует вся система средств музыкальной выразительности. Область фантастики представлена во второй и третьей фазах середины и двух предложениях репризы. Именно в рамках этого композиционного пространства происходит уход и возврат из одной сферы в другую. Это достигается следующим приёмом: проведение исходного мелодического мотива в тональностях хроматического родства (фа минор и фа-диез минор дорийский) сопровождается аккомпанирующим пластом фактуры, опирающимся на звучность доминантового септаккорда тональности ми минор. Данное сочетание далеких друг от друга тональностей приводит к своеобразному неустойчивому звучанию, изображающему фантастический мир, чему также способствует захват огромного диапазона путём перемещения основной темы на октаву выше и использования виртуозного широкого арпеджио в аккомпанирующей партии. Именно этот фрагмент утверждает сферу нереального.

После вычленения субмотива основной темы устанавливается тональность фа-диез минор и начинается реприза. Её второе предложение осуществляет возврат в сферу реального путём неточной хроматической секвенции. Проведение третьего предложения основной темы в фа миноре и коды, основанной на истаивании тематизма, окончательно утверждает господство сферы реального.

Таким образом Метнер с помощью идентичных музыкальных средств репрезентирует разные типы пространства, опираясь на понятие «лексемы». Лексема – это абстрактная единица морфологического анализа в лингвистике; в лексему включаются разные смысловые варианты слова, зависящие от контекста, в котором оно употребляется [6]. В. Холопова обращает внимание на два основополагающих процесса. Они заключаются в том, что «… в условиях музыкального контекста любой семантический элемент преобразуется вплоть до противоположного» [6, с. 59], а также, что «… контекст композиторского стиля и индивидуального замысла произведения способен качественно преобразовать художественный образ, связанный с музыкальной лексемой. Но какой-то элемент этого образа остаётся постоянным, устойчивым, благодаря присутствию данной лексемы» [6, с. 60].

Н. К. Ментер, прибегая в Сказках к миниатюрной форме, сумел показать глубину человеческой жизни. Эти небольшие по объёму произведения раскрывают различные стороны духовной жизни человека и отражают некоторые страницы биографии самого композитора. Вместе с тем, Метнер стремится к изображению фантастических и природных образов, без которых трудно представить данный жанр. Его обращение к сказкам привело к развеиванию мифа о сухости учёности композитора и открыло новые грани его творчества. Созданные Метнером сказки перекликаются с жанром баллады. Это выражается в использовании образа-антитезы, который, выступая на первый план, изображает противопоставление реального и фантастического. Различие жанров сказки и баллады заключается в использовании в последнем конкретной сюжетности, богатого литературного содержания; в сказках же композитор прибегает к обобщенной программности. «Само название подчеркивает индивидуальность метнеровской трактовки миниатюрного жанра. Эпически-повествовательное начало стало одним из ведущих в образно-эмоциональном строе музыки Метнера» [1, с. 111].

Итак, все вышеперечисленные особенности, характерные для жанра, в той или иной мере были отражены композитором в данной Сказке. Особый интерес вызывает структура пьесы, так как даже в условиях типовой формы – простой трёхчастной со смешанным типом середины, вариантной репризой и кодой, Метнер нашёл возможность воплотить «сказочность».

Литература

1. Долинская Е. Б. Николай Метнер: монографический очерк. М.: Музыка, 1966.
2. Зворыгина О. И. Русская литературная сказка: речевые параметры жанра. URL: [Электронный ресурс]: http://cheloveknauka.com/russkaya-literaturnaya-skazka-rechevye-parametry-zhanra

3. История русской музыки в 3-х томах. Т. 3. / Общ. ред. Н. Туманиной. М.: Музгиз, 1960.
4. Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Т. 6 / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1971.
5. Сорокина Т. С. Взаимодействие принципов формообразования Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2007.
6. Холопова В. М. Музыка как вид искусства в 2-х частях. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1990.

Преподаватель – О. А. Друкарова

ХРАПОВ Константин Сергеевич
студент 4 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2016)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВАРИАЦИОННЫХ ЦИКЛОВ Ф. СОРА И М. ЛЬОБЕТА

Фернандо Сор [Хозе Ферран Сор-и-Мунтадес] (1778-1839) — испанский классический гитарист-виртуоз, композитор и педагог XIX века. Ф. Сор сочинял музыку в разных жанрах — это оперы, балеты, камерно-инструментальные, вокальные, танцевальные произведения для фортепиано. Но наиболее известны его гитарные композиции, которых насчитывается около 60.

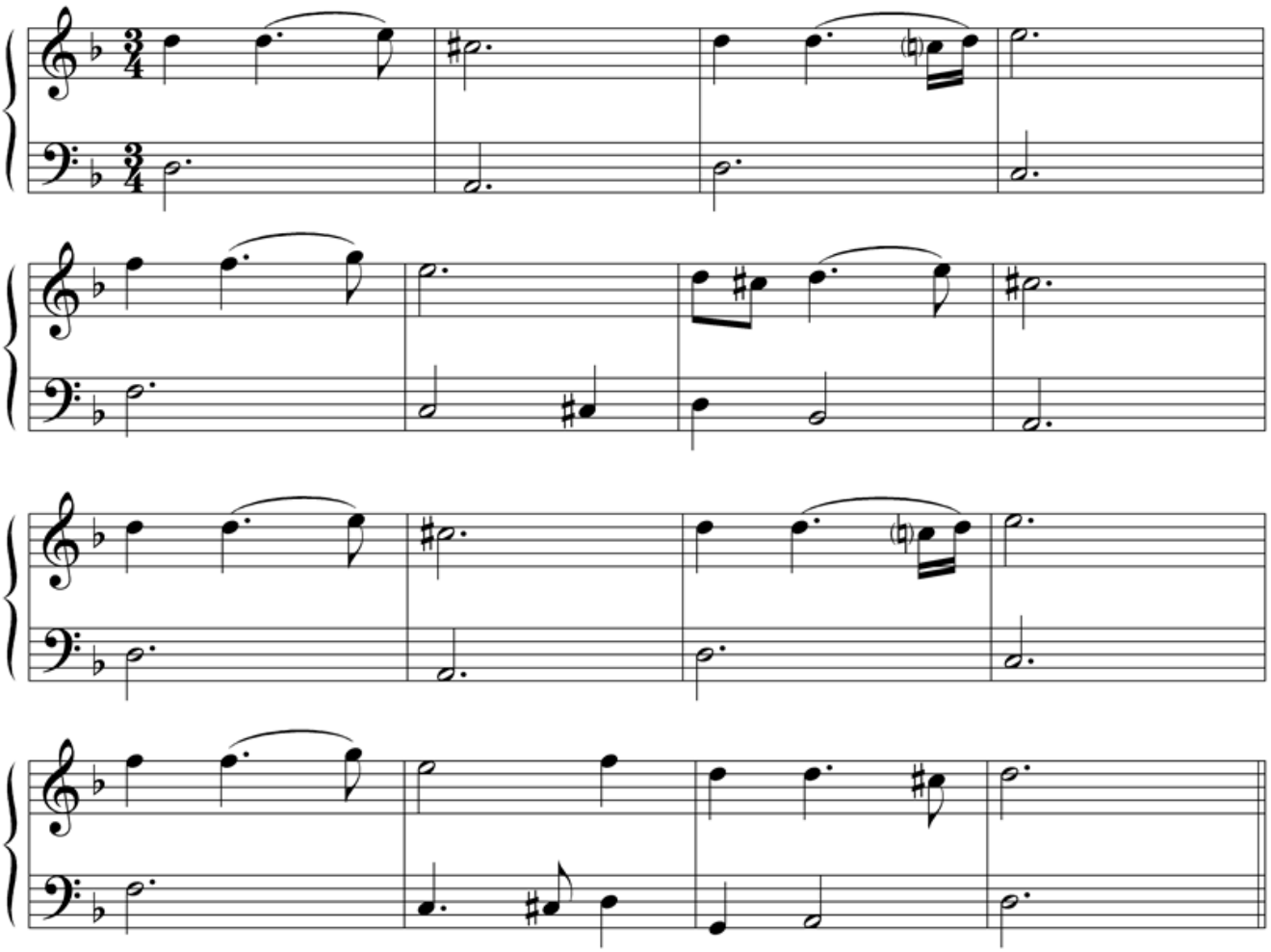
Мигель Льобет Солес (1878-1938) – каталонский классический гитарист, композитор и педагог, который считается одним из наиболее известных гитаристов первой половины XX века, возродивших виртуозное концертное гитарное исполнительство. М. Льобет в процессе творческой деятельности гастролировал по всей Европе и даже на несколько лет уезжал в Южную Америку. Собственных сочинений у композитора немного, большую же часть наследия составляют переложения произведений других авторов.

Самыми популярными, узнаваемыми и исполняемыми гитаристами сочинениями Ф. Сора и М. Льобета, считаются их вариации на одну и ту же тему «*Les Folies d'Espagne*».

Фолия изначально по происхождению являлась португальским народным потешным танцем-песней в трёхдольном метре. Первые упоминания о фолии датируются XV веком, в то время танец исполнялся мужчинами, переодетыми в женщин. Видимо, отсюда и такое название, ведь португальское слово «Folia» буквально означает «безумие». Музыка ранних фолий была быстрой и громкой. Со временем, распространяясь по странам Европы, темп фолии и её образная составляющая начали испытывать кардинальные преобразования, благодаря чему танец принял очертания сарабанды. Период наивысшей популярности фолии приходится на рубеж XVI-XVII веков, когда фолия трансформируется в пылкий танец любовного содержания в сопровождении гитары и в таком виде приобретает известность во Франции, Италии и Англии. У композиторов того времени мелодии фолий становятся излюбленными темами для вариаций на различных инструментах. Известны вариации Дж. Фрескобальди для органа, М. Маре для виолы да гамба, М. Фаринелли и А. Корелли для скрипки, гитары и клавесина. В период с XVIII по XX века композиторы чаще разрабатывали народную тему *«Les folies d'Espagne»*. Именно к ней обращались многие барочные авторы, среди которых Дж. Перголези, А. Вивальди, Ж. Б. Люлли, И. С. Бах («Крестьянская кантата»). У гитарных

композиторов известны: «*Les Folies d'Espagne avec variations et un menuet*» Ф. Сора, «*Variaciones sobre un tema de Sor*», ор. 15 М. Льобета и «Вариации на *Folia de Espana* с фугой» М. Понсе.

Тема «Les Folies d'Espagne»



Почему же столь различные авторы обращались именно к теме «*Les folies d'Espagne*»? Ответ заложен в музыкальном материале: песенно-танцевальная тема в форме квадратного периода повторного строения, простейшая гармония, содержащая отклонение в параллельный мажор, повторность мелодических и ритмических оборотов — всё это позволяло создавать лирико-жанровые вариации, которые бы мог исполнять любой инструменталист, или сложнейшие фактурные вариации, которые требовали огромного виртуозного мастерства и техники. Поэтому и Ф. Сор, и М. Льобет, взяв за основу тему фолии, используют тип строгих фигурационных вариаций.

«*Les Folies d'Espagne avec variations et un menuet*» (ор. 15) Ф. Сора стоит отнести к лирико-жанровым вариациям, которые, в целом, соответствовали пониманию фолии как преобразившейся в любовное песенное обращение к некой даме, сопровождаемое звучанием гитары. Основная тема цикла заимствует из народного первоисточника структуру

нормативного большого периода повторного строения и гармоническую схему. Помимо вышеперечисленных свойств, отражающих её обобщённый характер, тема обладает индивидуальностью, проявляющуюся в следующих деталях: обращают на себя внимание смена хореической структуры первого мотива на ямбический в последующих, а также «галантные» задержания, завершающие каждый мотив.

Первая вариация противоположна теме, так как демонстрирует слушателю «безумную» сторону фолии. Резкая смена темпа, появление импульсивного «вычурного» баса (появляющегося из затакта и обрывающегося на сильной доле), уплотнение мелодического голоса за счёт двойных нот, усиление громкостной динамики и повторяющиеся ритмические фигуры – всё это характерно для раннего вида фолии — быстрой и комической народной танцевальной песни.

Возвращение к более индивидуализированной лирической сфере происходит во второй вариации, при прослушивании которой можно представить себе человека, поющего в сопровождении гитары. Этому способствует мелодия, максимально приближенная к первоначальному изложению, и дополняющий её полифонический подголосок, представленный двойными нотами в терцию.

Третья вариация сохраняет музыкальный материал предыдущей, за исключением мелодии, которая, с точки зрения ритмической основы, родственна первой вариации. В этом фрагменте формы Ф. Сор использует приём тематического развития, определяемый В. Цуккерманом как «вариация на вариацию». Что касается образной составляющей, то данная вариация в большей степени развивает лирико-созерцательное начало, нежели народно-комическое.

Кульминацией лирической сферы становится четвёртая вариация. Мелодия скрывается в фигурационных триольных волнах, которые «перетекают» из нижнего пласта фактуры в верхний и обратно. Гибкость мелодической линии и триольность в сочетании с паузами создают образ бурного волнения или глубокого лирического порыва чувств.

Завершает вариационный цикл Ф. Сора изящный «*Menuet*», утверждающий лирическую сферу. Безусловно, он тесно связан с фолией по ряду параметров: размером 3/4, медленным темпом (авторская ремарка «*Andante*») и простотой гармонической схемы. При этом «*Menuet*» индивидуализирован и контрастен основной теме благодаря выразительной мелодической линии, установлению в нём одноименного мажора, увеличению структуры до типичной для этого танца простой трёхчастной формы. Важно отметить, что помимо утверждения лирической сферы, «*Menuet»* завершает действие принципа синтезирования. Это проявляется и в мелодии (сходной с темой), и в ритмической формуле (из первой вариации), и в полифоническом подголоске (из второй вариации), и в фактуре крайних

разделов (из третьей вариации), и в триольных «волнах» (из четвёртой вариации). Финальное положение «*Menuet'a*» подтверждает высокий уровень стабильности трёхчастной формы (которая появляется в цикле единственный раз), а также его временн**а**я продолжительность («*Menuet*» занимает практически половину всего произведения).

Итак, Ф. Сор создал композицию в виде вариационного цикла, состоящую из шести разделов, которые могут быть представлены в виде схемы:

Тема	Var. 1-4	Menuet
A	B	A'(C)

В ней тема выполняет роль экспонирующего раздела, Var. 1-4 развивают лирическую сферу, а «*Menuet*» является либо репризой с вариантно-вариационными изменениями (поскольку тесно связан с основной темой), либо особо устойчивым разделом (поскольку он индивидуализирован и имеет конкретную жанровую принадлежность, которая проявляется на разных уровнях — от фактуры до музыкальной формы). Таким образом, скрепляющей формой в вариационном цикле Ф. Сора безусловно является трёхчастная.

Как известно, М. Льобет является одним из тех, кто возродил виртуозное концертное исполнение на гитаре, при этом он сам был известнейшим исполнителем на этом инструменте. Композитор создал множество переложений, транскрипций и обработок различных произведений, к которым можно отнести и «*Variaciones sobre un tema de Sor*», op. 5.

При создании своего вариационного цикла М. Льобет заимствует у Ф. Сора тему и две первые вариации. Это можно расценивать как дань уважения крупному гитарному композитору, творившему 100 лет назад. В то же время, М. Льобет, возможно, хотел показать разные грани песни-танца фолии. Это произведение требует от исполнителя владения многими способами звукоизвлечения, поскольку в каждой вариации используется определённый вид техники. Демонстрация технических возможностей не является для композитора самоцелью, а направлена на раскрытие художественного замысла.

Начиная с третьей вариации пути композиторов расходятся. В данном сегменте цикла М. Льобет развивает танцевальную сторону фолии, а также именно здесь берет своё начало принцип диминуции. В нижнем пласте фактуры звучит функциональный бас, а в верхнем проводится тема, представленная нисходящим фигурационным мелодическим движением триолями. При этом, чувствуется барочная окрашенность этой вариации, поскольку каждая сильная доля украшается характерным для той эпохи форшлагом.

Диминуирование в более или менее полной мере проявляет себя и в четвёртой вариации. Впервые неизменная гармоническая схема «стирается». Достигается это следующим образом: тема, в которой линеарное движение преобладает над функционально-гармонической логикой, проводится в нижнем пласте фактуры на фоне неумолимых остинатных секстолей.

Пятая вариация, хоть и несколько замедляет развитие принципа диминуции, всё же выводит его на новый виток развития. Возвращается исходная гармоническая схема, а на функциональный бас (исполняемый на флажолетах) наслаивается новая тема, представленная круговым движением в объёме терции с колоратурными триольными украшениями. Всё это придаёт вариации некоторую лёгкость и образует перекличку с третьей.

В шестой вариации (аналогично четвертой) возвращается стремительное движение. В ней гармоническая схема сохранена в исконном виде, а восходящее мелодическое движение по звукам трезвучий пронизывает всю фактуру. К этому движению добавляются триолные украшения, что придаёт данному сегменту формы высокую плотность и насыщенность. Важно отметить, что в шестой вариации синтезируются принципы развития музыкального материала двух предыдущих, а диминурование достигает своего временного предела — всё это придаёт данному сегменту формы статус местной кульминации и предполагает только два возможных варианта разрядки напряжения: возврат темы в исходном виде, либо введение нового, яркого и выразительного «персонажа».

Зоной эмоционального спокойствия становится «*Intermezzo*», образующее ярчайший контраст со всем прозвучавшим ранее. Его «территория» отмечена авторской ремаркой «*Andante molto espressivo*» и одноименной тональностью. В «*Intermezzo*» преобладает романтическая окраска, создаваемая «волнующими» паузами в среднем пласте фактуры и длительным подъёмом к высшей мелодической точке. Благодаря этому «*Intermezzo*» становится лирическим центром, в котором на первый план выходит эмоциональная составляющая звуковой «палитры» гитары, в противовес главенствующей до сих пор технической.

Седьмая вариация возвращает слушателя в стихию «безумной» фолии. Это осуществляется таким образом: диминуирование переходит на следующий этап развития, тема «скрывается» в быстрых формульных [4] фигурациях, и только возврат исходной гармонической схемы, подчёркиваемой кратковременными аккордами на сильную долю, создаёт ощущение репризности.

Следующая вариация, согласно авторской ремарке *«Toda esta variacion en sonidos harmonicos»,* исполняется исключительно на флажолетах и временно устанавливает «обратную» сторону фолии — сугубо лирическую и песенную. Благодаря флажолетам возникает ощущение пространного и

прозрачного звучания, которое может вызывать ассоциации с музыкальной шкатулкой. Образное «переключение» сопровождается сокращением структуры до нормативного периода из 8 тактов. Подобное изменение заметно только «на глаз». Во временном восприятии слушателя вариация не становится короче, поскольку исполняется в относительно медленном темпе в размере 4/4 и полностью сохраняет единую гармоническую схему.

Девятую вариацию можно назвать одной из вершин виртуозного гитарного исполнительства. «Безумное» состояние и принцип диминуирования достигают здесь своей кульминации. На это указывают и авторская ремарка «*Toda esta variacion con la mano izquierda solo*» (данная вариация исполняется только левой рукой), и движение секстолями шестнадцатыми в темпе м.м.=96, и отсутствие функционального продолжительного баса. Лишь финальный нисходящий пассаж с авторской ремаркой «*Rapido*» (стремительно) резко обрывает поток движения.

Завершающая цикл десятая вариация синтезирует в себе приёмы развития, использованные композитором в предыдущих разделах. В ней сочетаются фактурный аккордовый комплекс на сильную долю (как в 7-й и, отчасти, во 2-й, 3-й и 5-й вариациях), фигурационное мелодическое движение (как в 7-й и 9-й вариациях), использование флажолетов (как в 5-й и 8-й вариациях). Структура этого раздела вариационного цикла увеличена на 2 такта за счёт заключения. Необходимость в этой структуре возникает из-за проблемы замыкания формы всего цикла. Все предыдущие сегменты завершались полной совершенной каденцией, эта же вариация, будучи кодовой, нуждается в дополнительном усилении кадансовой зоны.

При анализе любого вариационного цикла возникает проблема определения структурирующей формы, скрепляющей его в единое целое. В произведении М. Льобета явно прослеживаются черты трёхчастности. Тему и с первой по шестую вариации можно объединить в группу сочетанием двух принципов — чередования быстрых и медленных сегментов (Тема, 1-я и 2-я вариации) и диминуирования (2-6 вариации). «*Intermezzo*», как было указано ранее, представляет собой лирический центр и контрастную среднюю часть формы цикла. С седьмой по девятую вариации в сжатом виде возвращаются аналогичные принципы чередования и диминуирования. Роль коды отводится десятой вариации. В следствие этого вариационный цикл М. Льобета, состоящий из 12 разделов, можно представить в виде схемы:

Тема, Var. 1-6	*«Intermezzo»*	Var. 7-9	Var. 10
A	*B*	*A′*	*Coda*

«В эпоху барокко и классицизма трёхчастная структура возникала часто на ладо-тональной основе, где иноладовые вариации выполняли роль средней части» [3, с. 83]. Помимо формы второго плана, каждый

вариационный цикл должен обладать общескрепляющим комплексом, который делает тему узнаваемой при любых изменениях. Обратимся к таблице:

Фернандо Сор	Критерий	Мигель Льобет
Полностью	**Гармоническая схема**	**Полностью**
Полностью	Мелодические опорные точки	Частично
Полностью, за исключением *Menuet'a*	Тональность	Полностью, за исключением *Intermezzo*
Полностью	Внутреннее строение	Полностью, за исключением Var. 10
Полностью	Метрическая организация	Полностью, за исключением Var. 8

Сравнительный анализ вариационных циклов «*Les Folies d'Espagne avec variations et un menuet*» Ф. Сора и «*Variaciones sobre un tema de Sor*», ор. 15 М. Льобета показал, что при использовании одного музыкального материала и принципов работы с ним, произведения этих композиторов сугубо индивидуальны. Каждый из авторов воплотил свою идею: Ф. Сор создал лирико-жанровые вариации (более характерные для любительского музицирования), а М. Льобет – виртуозные вариации (предназначенные для концертного профессионального исполнения).

Литература

1. Кюрегян Т. С. Фолия // URL: [Электронный ресурс]: https://www.belcanto.ru/folia.html
2. Мазель Л. В. Строение музыкальных произведений: Уч. пос. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979.
3. Сорокина Т. С. Взаимодействие принципов музыкального формообразования. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2007.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М.: Музыка, 1974.

Преподаватель – О. А. Друкарова

ВОЛКОВА Ксения Николаевна
студентка 4 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2011)

ФЕДЕРИКО МОРЕНО-ТОРРОБА «SONATA IN A-DUR». ТРАКТОВКА ЖАНРА

Федерико Морено-Торроба – выдающийся испанский композитор, дирижёр, оказавший большое влияние на три важнейшие области испанской музыки. Он проявил свой талант в оркестровом жанре, в сарсуэле (традиционной испанской комической опере), и, конечно, в гитарной музыке. До знакомства с одним из величайших гитаристов XX века Андресом Сеговией композитор не проявлял особого интереса к созданию музыки для гитары, и сам не являлся исполнителем на этом инструменте. На концертах Мадридского симфонического оркестра, которые посещал Андрес Сеговия, и произошла его встреча с Федерико Морено-Торробой: «Вскоре, – вспоминает Сеговия, – мы стали друзьями, и он откликнулся на мое предложение написать что-нибудь для гитары. Несмотря на смутное представление о гитарной технике, он интуитивно нашел правильный путь. Я с радостью включил его сочинения в свой репертуар» [4, с. 194 – 195].

Данная работа посвящена «Сонатине in A-dur» (1920-е гг.). Это сочинение, написанное композитором после окончания консерватории, может быть названо достаточно зрелым произведением, свидетельствующем о значительном профессиональном уровне автора, о свободном владении им формой. Сонатина заслуженно занимает видное место в профессиональном гитарном репертуаре. При поверхностном ознакомлении это сочинение вызывает ассоциации с музыкой лёгкой, развлекательной, лишённой глубины. Подобная реакция не случайна, ведь этот жанр чаще всего на предполагает конфликтности и сложной драматургии.

Сонатина – жанр инструментальной музыки, производный от сонаты. Возникла сонатина во второй половине XVIII века и имела преимущественно учебно-инструктивное назначение. Это объясняет её небольшие масштабы, облегчённость фактуры, относительную простоту тематического материала и его незначительное развитие. В XX веке сонатины создавались обычно как полноценные художественные произведения, воспроизводящие черты сонаты периода классицизма [3]. При этом продолжался поиск выразительной стороны звучания инструментов. Торроба не оставался в стороне, создавая музыку для гитары – инструмента, зачастую забытого многими композиторами, а между тем имеющего впечатляющие выразительные и технические возможности. В отдельных сочинениях особое значение придаётся именно колористическим возможностям своеобразного, тёплого тембра гитары. Иногда это приводило к использованию новых технических и исполнительских приемов, которые становились ярким

фактором обновления средств музыкальной выразительности, и влекло повышение роли тембра в системе элементов музыкального языка.

Цель данной работы – выяснить, каким принципам формообразования следует Торроба, и что нового он привносит в жанр сонатины, будучи композитором двадцатого столетия.

«Сонатина in A-dur» – одно из сочинений, полностью свободных от трагедийных, остроимпульсивных образов, которые, хотя и не являлись первостепенными, но, всё же, присутствовали в творчестве Морено-Торробы. Грациозная первая часть, эпически-повествовательная средняя и жизнерадостный танцевальный финал образуют цикл, лишённый конфликтной драматургии и соответствующий общей лирической направленности сочинения. В сонатине достаточно ясно обнаруживают себя испанские корни музыки Торробы. Мелодические контуры основных тем, специфическая ладовая окраска произведения в целом свидетельствуют о проявлениях ярко-национального начала. Если созданные ранее сочинения были написаны под влиянием французского импрессионизма, то эта «живая» сценка привлекает искренностью, изяществом мелодий, душевностью. Углубление лирического начала и заметно усилившаяся ориентация на фольклорный первоисточник – характерная тенденция творчества Торробы в этот период. Можно сослаться на преломление лирической образности в таких сочинениях композитора, как «Piezas Caracteristicas», «Burgalesa», «Castles of Spain». Тяготение композитора к лирико-эпическим формам восприятия действительности, так или иначе, нашло себя во всех жанрах его творчества. Гитарная музыка Торробы, в большинстве своём, старается быть свободной от драматических коллизий и острого психологизма. Ей свойственна относительная простота формы, яркость выразительных средств. Прозрачность фактуры, использование двухголосия, ясность мелодических линий, стилевой облик – эти характеристики превосходно отвечают в «Сонатине in A-dur» задачам избранного жанра. С. Прокофьев писал: «Ведь на то они и сонатины, чтобы быть одноэтажными!» [2, с. 116].

Первая часть цикла написана в сонатной форме. Её экспозиционный раздел представляет собой воплощение беззаботно-лирической образной сферы, сконцентрированной в главной партии (далее – ГП). Она опирается на структуру двухчастной репризной формы. В целом ГП характеризируется тональной определенностью, ярким тематическим материалом, а также лаконизмом и активностью. Упругая ритмика, бесхитростные интонации, задорные переклички между голосами, уверенные квартовые ходы баса определяют характер произведения и его дальнейшее развитие. Тональность ГП – A-dur – ясно представлена полным функциональным оборотом. Историческим завоеванием темы ГП является яркая внутренняя контрастность, ведь в этом противоречии заложено зерно всего дальнейшего развития. Типизация тематического контраста внутри ГП произошла в эпоху

классицизма. Разумеется, в жанре сонатины, говорить о высокой степени конфликтности не приходится, однако даже в главной партии рассматриваемого произведения возможно выявить семантическую неоднозначность. Если в классических примерах сонатной формы два разнохарактерных элемента главной партии находились в непосредственной близости, то в данной случае они «разведены». В двухчастной репризной форме первая часть – сфера задора. Вторая часть построена на том же материале, что и первая, но острые интонации сглажены, в гармонии преобладают плагальные обороты. Таким образом, создаётся заметный контраст и новый лирический образ.

Другой интересной особенностью строения экспозиции данной сонатной формы является отсутствие связующей части. Такое явление не вполне типично для классической композиции, так как именно в этом разделе осуществляется принцип динамического сопряжения. Торроба же поручает эту задачу побочной партии (далее – ПП). Написанная в E-dur ПП начинается с оборота II_7 – D, не давая ясного ощущения новой тоники с первых звуков раздела. Вся побочная партия представляет собой стремление к тонике своей тональности. Достижение цели совпадает с моментом наступления заключительной части ПП. Это функциональное смещение было обусловлено отсутствием связующей части ГП. Поэтому повтор экспозиции – фактор, говорящий в пользу следования Торробы классицистким традициям, оказался в данном случае весьма кстати.

Следующий раздел сонатной формы – разработка, делится на несколько фаз, отличающихся по тематизму, фактуре, тональному плану. В тематическом отношении разработка, преимущественно, ограничивается материалом, заимствованным из экспозиции, но обнаруживающим задатки к широкому развитию. Центральным тематическим элементом следует считать характерный мотив из темы ГП. Он возвращается на протяжении всего раздела. Для данной разработки характерна общая непрерывность движения, поддерживаемая гармонической неустойчивостью. Именно здесь находится генеральная модуляция – неотъемлемый атрибут классических крупных форм. Тональное движение, пройдя путь от a-moll через G-dur, приходит, наконец, в C-dur. Вторая фаза разработки ознаменована присутствием эпизодической темы, пришедшей из сферы побочной партии. Эта тема звучит в тональности E-dur и возвращает слушателя в уже знакомую атмосферу лирики. И, наконец, третья фаза развития вновь подтверждает родственные связи с побочной партией на тональном уровне: в E-dur звучит заключительная часть темы ПП.

Реприза – своего рода итог, подготовлена доминантовым предыктом в предшествующем ей разработочном разделе. В репризе, следуя законам сонатной формы, композитор тонально объединяет темы, контрастирующие в экспозиции. Отдельно следует сказать о коде. Можно предположить, что в

данной сонатной форме, лишённой больших противоречий, кода необходима для дополнительного утверждения жизнерадостных интонаций темы ГП.

Вторая часть – лирический центр цикла с эпически-повествовательным характером. Именно здесь проявляется народно-песенное начало и национальный колорит музыки. Часть написана в простой трёхчастной форме с серединой смешанного типа и кодой:

Первая часть ППС D-dur	Середина смешанного типа G/A	Реприза вариац. изменения D-dur	Кода (материал середины) утверждение D-dur'a

Экспозиционный раздел представляет собой период повторного строения с вариационными изменениями. Вариационность проявляется уже при сравнении между собой мотивов. Гармоническое строение первого и второго предложений различно. Если первое предложение практически полностью выдерживает тоническую функцию, то второе, дополненное тонико-доминантовыми оборотами, оказывается более разнообразным и вносит элемент развития. Неизменно присутствующая в обоих предложениях миксолидийская септима подчёркивает особую томность и народный колорит.

Середина смешанного типа звучит в тональности G-dur, этот раздел не вносит сильного контраста. Даже мелодико-ритмическая сторона, чаще всего подвергающаяся изменениям, в целом сохраняет свой облик. Наибольшую роль в создании контраста между серединой и крайними частями играет, пожалуй, гармоническое строение. Его можно назвать неустойчивым. Тональное движение направлено от G-dur к A-dur, которые на уровне функций высшего порядка соответствуют субдоминанте и доминанте, обрисовывая полный функциональный оборот.

Середина имеет две фазы развития. Первая связана с функцией нового экспонирования. Вниманию слушателя предстает тема лирического характера – нежная и грациозная. Именно здесь осуществляется движение от G-dur к A-dur, а следующий далее предыкт на гармонии $II^{6}_{5}{}^{г}$ подготавливает вторую фазу. Вторая фаза основана на начальных интонациях исходной темы. Мелодия, звучащая на K^{6}_{4} аккорде, воспринимается как итог – такой первый мотив этой фразы. Второй мотив из первой части выполняет функцию доминантового предыкта к репризе.

Реприза проходит с вариационными изменениями: второе предложение отличается от первого гармонически, и в меньшей степени интонационно. В целом репризный раздел, выполняя функцию завершения, не выходит за пределы D-dur.

Кода построена на темах середины, что приводит к возникновению сонатных отношений. Музыка при постоянном кадансировании постепенно истаивает, растворяясь в призрачном тихом звучании натуральных флажолетов. Вполне возможно, кода, утверждая тематизм и основную тональность части, осуществляет ещё и колористическую функцию.

Финал – самая яркая, стремительная и жизнелюбивая часть данного цикла. Он написан в структуре рондо-сонаты, и, следовательно, сочетает в себе черты самых динамичных форм. Подобный выбор не случаен, ведь именно эта структура, ввиду своих особенностей, часто используется в финалах циклов. Обратимся к схеме данного финала:

A	св.ч	B	св.ч	A	C	св.ч	A	св.ч	B1	св.ч	A1
A-dur		D-dur		A-dur	разработка		A-dur				кодовый рефрен

Экспозиция. Тема ГП в большей степени определяет общий характер произведения. Именно здесь выявляется танцевальность, свойственная многим образцам рондо-сонаты. Главная партия написана в тональности A-dur, в простой трёхчастной форме со смешанным типом середины. Бодрая, танцевальная, кружащаяся, она обладает исключительной активностью. Бесхитростные интонации и простота гармонии отправляют нас к народно-песенным истокам этой музыки. В характерной ритмо-интонационной формуле безошибочно угадывается семантика круга.

Связующая часть представляет собой переход к новой теме, в ней происходит вытеснение основной тональности и осуществляется переход в тональность побочной партии – D-dur. Этот факт обращает на себя внимание, ведь такое тонико-субдоминантовое соотношение ГП и ПП совершенно не характерно для классицистских сонатных форм.

Побочная партия, хотя и построена на «непоседливых» интонациях ГП, всё же вносит в музыку финала лирическое настроение. Она невелика по размеру, простираясь в пределах всего лишь одного предложения, и исключительно проста в гармоническом отношении. Но ведь именно в лаконизме и ясности и заключается прелесть музыки Торробы. Эти же образы подтверждает и заключительная часть, и возвращающий в основную тональность доминантовый предыкт к репризе. Реприза звучит с вариационными изменениями.

Исключительно интересным разделом финала является разработка. Она содержит в себе целых шесть фаз развития. Рассмотрим каждую из них в отдельности. Первая фаза построена на материале связующей части. Тональное движение происходит следующим образом: D/D-dur, f-moll, D/C-dur. Стремительное разработочное движение этой фазы приводит ко второй, готовит её тематически и тонально. Вторая фаза звучит в тональности C-dur, здесь активно разрабатывается основной мотив ГП. Гармонические

фигурации третьей фазы возвращают к тематизму связующей части. Эта фаза беспокойна и подвижна, однако уход в бемольные тональности (f, As) оканчивается внезапным возвратом в C-dur. В этой тональности и начинается четвёртая фаза развития. Она тонально неустойчива, построена на материале ГП. Основная тема финала звучит здесь в тональностях Fis-dur и H-dur. Доминантовый предыкт на звуке «fis» подготавливает H-dur. Однако вместо наступления этой тональности приходит пятая фаза, вызывающая особый интерес. Она основана на материале второй части сонатины, а именно – на двух её основных темах, проходящих здесь в своем экспозиционном виде. Тональность пятой фазы - A-dur. Знакомые интонации снова возвращают сферу лирики, песенности, спокойствия. Таким образом, в данной фазе композитор прибегает к методу ретроспекции, стягивая в финале все основные образы цикла. Но вновь возвращаются интонации ГП в тональности D-dur. Звучит последняя, шестая фаза разработки, основанная на гармонических фигурациях связующей части. Выполняя функцию доминантового предыкта к A-dur, она подводит слушателя к следующему разделу формы.

Хорошо знакомая, неутомимо жизнерадостная тема, звучащая в главной тональности, сообщает о начале репризы. Она представляет собой повтор экспозиции с должным тональным соподчинением: ПП звучит в A-dur. Вариационным изменениям подвержена лишь заключительная часть. Будучи проще в гармоническом отношении (T – D), а также фактурно, она воспринимается как своего рода итог. Интересна следующая за заключительной частью связка. Этот раздел основан на звучности ложного септаккорда и тонического нонаккорда. Терпкие гармонии и угасающие интонации этой связки подготавливают раздел, завершающий сонатину – кодовый рефрен. Его музыкальный материал максимально концентрирует в себе главную интонацию финала сонатины – восходящий квартовый мотив, звучащий бодро и призывно. При помощи многократного повторения в разных регистрах и активного кадансирования, композитор в полной мере подтверждает основной образ данной сонатины – оптимистичной, и, в этом смысле, абсолютно классицистской, динамичной, яркой и светлой.

Целью рассмотрения данного произведения было выявление того, насколько его автор придерживался классицистских традиций при создании своего сочинения в жанре сонатины. Проделанный анализ позволяет говорить о следующем:

- оригинальные гармонические решения стоит связывать, прежде всего, с тем, что всё творчество Федерико Морено-Торробы имеет ярко выраженный национальный колорит, а сам он является композитором двадцатого столетия;

- все части сонатины написаны в традиционных формах, причём, в характерных для каждой из них. Напомним, что форма первой части –

сонатная, второй – простая трёчастная, финала – рондо-соната; такое композиционное решение цикла вполне традиционно. Хотя внутри каждой из этих форм не наблюдается больших отклонений от классических образцов, цикл имеет несомненную отличительную черту – исключительную ясность высказывания и цельность.

Уровень сонатности всего произведения можно охарактеризовать как достаточно высокий. Основной вывод таков: композитор, избрав для работы жанр сонатины, известный своей простотой и инструктивностью, наделил его всеми чертами классицистского сонатного цикла, сконцентрировав их в стройности музыкального целого. Некоторые структурные особенности стоит отнести, скорее, к своеобразию видения автором музыкальных форм и к их индивидуальному прочтению, чем к стремлению изменить общепринятые представления о структуре произведения и трактовке жанра.

Литература

1. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1989.
2. Долинская Е. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. М.: Сов. композитор, 1980.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.
4. Сеговия А. Автобиография. URL: [Электронный ресурс]: http://vizavi-studio.ru/books/002_segovia_autobiography/mobile/index.html#p=1

Преподаватель – О. А. Друкарова

НЕХАЕВА Дарья Петровна
студентка 4 курса ТО НМК им. А.Ф. Мурова (2011)

КАМИЛЬ СЕН-САНС. СОНАТА ДЛЯ ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО OP.168 G-DUR. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В РЕШЕНИИ ПРОБЛЕМЫ ЦИКЛА

Камиль Сен-Санс прожил долгую и насыщенную жизнь. Один из его коллег так отозвался о нём: «Если требуется охарактеризовать Сен-Санса в нескольких словах, то достаточно просто назвать его лучшим музыкантом Франции». С этим можно соглашаться, можно оспаривать, но нельзя забывать, что ещё при жизни он был признан на родине классиком. Большая часть написанного им составляет золотой фонд музыкального искусства и до сих пор не перестает удивлять и поражать нас своей тонкостью и красотой. Наряду с операми, симфониями и сочинениями других жанров Сен-Санс написал ряд ансамблевых произведений, в которых охватил буквально все духовые инструменты от флейты до тромбона.

В 1921 году, в последний год своей жизни, Сен-Санс создаёт серию сонат для духовых инструментов и фортепиано. В письме от 15 апреля 1921 года композитор писал своему биографу Ж. Шантавуану: «Я выкладываю последние силы для того, чтобы расширить репертуар для инструментов, которыми не иначе как пренебрегают» [4]. Возникает вопрос, почему Сен-Санс обращается к написанию этих сонат только в конце жизни? Вероятно, много лет работая в симфоническом жанре, композитор смог досконально изучить возможности каждого инструмента симфонического оркестра. Безусловно, сыграли роль и общие тенденции, связанные с возникновением интереса к духовым. В это же время свои произведения для них пишут К. Дебюсси, Ф. Пуленк, Д. Мийо, А. Онеггер и другие композиторы.

Первой Сен-Сансом была написана соната для гобоя. Предполагалось также создание сонат для кларнета, английского рожка и фагота. Не суждено было появиться на свет только одной из них – последней. «Духовая трилогия» (так её впоследствии назвали исследователи) написана в духе неоклассицизма и ни в чём не противоречит стилевым принципам композитора. Несмотря на то, что сонаты не были исполнены при жизни автора, они прочно вошли в репертуар музыкантов-духовиков, и значимость их не может быть преувеличена.

До XVIII века фагот считался только ансамблевым инструментом, исполняя функцию баса и редко получая сольные фрагменты. А между тем, диапазон инструмента весьма широк – от B_1 (си-бемоль контроктавы) до d^2 (ре второй октавы). Заметим, что ни один из деревянных духовых не сможет похвастаться столь объёмным диапазоном, богатым обертонами. Тембр

фагота весьма экспрессивен, отличается густотой, наполненностью, и, вместе с тем, мягкостью, певучестью. Наиболее употребительны нижний и средний регистр инструмента, верхние ноты звучат несколько гнусаво и сдавлено. Но считается, что именно верхнему регистру принадлежит будущее. Он привлекает внимание композиторов-новаторов, написавших труднейшие соло для фагота в этом регистре. Примером этому может послужить вступление к первой части балета Стравинского «Весна священная».

В XVIII веке инструмент пользовался большой любовью современников. Одни называли его «гордым», другие – «нежным, меланхолическим, религиозным». В это время композиторы разных национальных школ широко используют выразительные возможности инструмента: перу А. Вивальди принадлежат 38 концертов для фагота (из них наиболее известный – ре минорный); фагот часто встречается в ансамблевых сочинениях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Весьма своеобразно определил окраску фагота Римский-Корсаков: «Тембр старчески насмешливый в мажоре и болезненно печальный в миноре». Функции инструмента очень разнообразны. Правда, в XVIII веке они часто ограничивались поддержкой струнных басов. Но в XIX веке у Бетховена и Вебера фагот сделался индивидуальным голосом оркестра, а каждый из последующих мастеров находил в нём новые свойства. Мейербер в «Роберте-Дьяволе» поручил фаготам изображать «гробовой хохот, от которого мороз пробивает по коже» (слова Берлиоза). Римский-Корсаков в «Шехеразаде» (рассказ Календера-царевича) обнаружил в фаготе поэтичного повествователя, в этом амплуа фагот выступает особенно часто. Томас Манн назвал фагот «пересмешником». Подтверждение этому можно найти в «Юмористическом скерцо» для четырёх фаготов и в «Пете и волке» Прокофьева (где фаготу поручена «роль» Дедушки) или в начале финала Девятой симфонии Шостаковича. Не случайно юмористический характер звучания стаккато у фагота использовал Глинка для характеристики трусливого поклонника Людмилы Фарлафа в опере «Руслан и Людмила». Но иногда фагот звучит трагически. Так, на фоне контрабасов скорбную сосредоточенную мелодию играет фагот соло в начале Шестой симфонии Чайковского. Драматичен и патетичен фагот в некоторых симфонических произведениях Шостаковича.

Что же касается сонаты Сен-Санса, то она является одним из репертуарных произведений для исполнителей на фаготе. Неудивительно, что это произведение вошло в качестве одного из обязательных на Втором Международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах и входит в репертуар многих филармоний. Такая популярность обусловлена не только сравнительно небольшим выбором сочинений для фагота, но и художественными достоинствами данной сонаты. За это, конечно же, огромное спасибо Сен-Сансу, который в своём богатом и разнообразном

творчестве уделил внимание и произведениям для духовых инструментов. Ко всему вышесказанному хочу заметить, что в книгах по исследованию творчества Сен-Санса об этой сонате говорится лишь в нескольких словах. Отмечается только то, что «в этом произведении нет откровений двух предшествующих сонат (имеются в виду сонаты для кларнета и гобоя)», а также, что в ней «мастер преобладает над художником», что, на мой взгляд, демонстрирует недооценку музыковедами этого произведения [4].

Обратимся к композиционным особенностям разбираемого произведения. Как отмечалось выше, все три сонаты «духовой трилогии» были написаны в русле неоклассицизма. Композиторы, относившие себя к этому направлению, опирались на классические образцы, но трактовали их уже с позиции своего времени. Сен-Санс не является исключением. С точки зрения гармонических особенностей соната не выходит за пределы тональной системы, но трактовка деталей композиции нуждается в особом внимании.

Отметим тот факт, что сонатный цикл начинается **медленной частью (Allegretto moderato)**. Комплекс музыкальных средств рисует образ глубоко лиричный, полный созерцательности и размышления. Этому в немалой степени соответствует и форма части – сонатная с эпизодом вместо разработки. Её особенностями являются лаконизм, нивелирование образно-тематического контраста, непрерывность развития за счёт мелодического развертывания. Основная часть главной партии (далее – ГП) представлена нисходящим диатоническим мотивом в пределах малой сексты. Связующая часть осуществляет динамическое сопряжение только на тональном уровне, соединяя G-dur главной партии с Gis-dur побочной, что свидетельствует о низком уровне сонатности первой части. Побочная партия (далее – ПП) не имеет яркого тематизма, вместе с главной она отражает грани одной образной сферы. Подобная трактовка ГП и ПП находится в русле общих тенденций сонатной формы XX века, для которой характерно смягчение образно-тематического контраста. Состоящая из двух звеньев транспонирующей секвенции (G и Es), лишённая заключительной части побочная партия непосредственно переходит в эпизод. Отметим, что заключительная часть ПП как в экспозиции, так и в репризе отсутствует. Это происходит за счёт того, что анализируемая сонатная форма лишена ярких контрастов и, по большому счёту, монотемна.

Эпизод не нарушает семантический строй части. Написанный в тональности Es-dur, он углубляет лирическую сферу и придаёт ей некоторый драматизм. Разделы формы (экспозиция и эпизод) соединены посредством мелодико-гармонический связей. Общая неустойчивость эпизода достигается за счёт дробного развития тематизма, продолжающейся линии секвенцирования, нарастания громкостной динамики. Эпизод, пройдя путь тонального развития от Es-dur через Ges-dur и es-moll, эллиптическую

цепочку Малых Мажорных секундаккордов, достигает кульминации, которая совпадает с началом репризы. Исходный мотив главной партии, воспринимаемый как итог предыдущего развития, приобретает восторженный характер. Связующая часть увеличивается в размерах, а побочная партия начинается с другой гармонии (с септаккорда II ступени $T^5{}_3$). В момент заключительной каденции звучит прерванный оборот с VI низкой ступенью, образующий арку с тональностью эпизода. Подобные вариантные изменения, сопровождаемые вариационными методами работы с тематизмом, могут быть объяснены продолжающимися в репризе процессами развития и отсутствием разработки как раздела формы. Завершает часть небольшая кода, утверждающая основной мотив главной темы.

Вторая часть сонаты Allegro scherzando по мнению исполнителей является наиболее виртуозной в цикле и обладает самым большим используемым диапазоном фагота ($Ais_1 – e^2$). Подобная трактовка партии солиста демонстрирует возможности инструмента в разных образных сферах: перед слушателем возникает сначала облик «пересмешника» (Томас Манн), а затем лирического героя. Эти «превращения» осуществляются в рамках формы рондо-сонаты.

Главная партия (рефрен), изложенная в структуре квадратного периода неповторного строения, отличается повышенной активностью. При дальнейших проведениях она подвергается вариантно-вариационным изменениям: увеличивается диапазон, во втором проведении рефрен модулирует в h-moll, а в третьем (последнем) – аккордовая фактура заменяется гармонической фигурацией. Связующая часть в полной мере выполняет те же функции, что и в сонатной форме – осуществляет динамическое сопряжение с побочной партией на тональном и тематическом уровнях. Совершая отклонение сначала в параллельную тональность (G-dur), связующая часть приходит в тональность побочной партии (h-moll). На уровне тематизма 1-й эпизод предвосхищается стремительным движением шестнадцатых у фагота. Побочная партия (1-й эпизод), звучащая в доминантовой тональности, не контрастирует главной, а скорее продолжает и развивает заложенные в ней интонации (см. такты 1-8 ГП и 24-53 ПП). Заметен регистровый размах, активизация движения, выраженные виртуозными пассажами и скачками. На смену ПП вновь приходит ГП (рефрен), но уже с вариантно-вариационными изменениями. После широкого мелодического движения ПП рефрен врывается со своим моторным ритмом. Расширяется диапазон, музыкальный материал звучит на динамике *f*, переходящим в *ff*, ПП модулирует в тональность доминанты.

А(ГП)	В(ПП)	А1(ГП)
e-moll	h-moll	e-moll→h-moll
8 т.	29 т.	8 т.

Центральный эпизод содержит в себе как новый материал – мягкую, убаюкивающую мелодию в самом благоприятном для кантилены регистре фагота, так и разработку предшествующих тем. Тональность E-dur, песенный тип тематизма привносят в эту виртуозную часть лирический компонент. Разработочное развитие темы рефрена подводит к генеральной модуляции – тональности F-dur, в функциональном отношении являющейся представителем S сферы e-moll.

Репризный раздел, приходящийся на звучность $К^6_4$, подчёркивает тем самым свой неустойчивый характер. После значительно сокращённых главной и побочной тем многократно проводится тема центрального эпизода. Вновь дойдя до точки «упора» (тональности es-moll), посредством ускоренной модуляции через тональность VI низкой ступени, происходит возврат исходного e-moll. Данные процессы позволяют воспринимать репризу не как сферу снятия напряжения и фазу устойчивости, а в качестве второй волны разработки. Завершается часть необходимой в подобных случаях кодой, утверждающей тональность и тематизм рефрена. Заметим, что кода представляет большую трудность для духовика-исполнителя тем, что заканчивается на звуке e^2 в динамике *sempre p*, что требует значительного уровня мастерства.

Следует отметить, что во второй части развитие является более активным, нежели чем в первой. Это происходит благодаря тому, что сонатные принципы развития играют в рондо-сонате чрезвычайно важную и активную роль. На этом основании можно утверждать, что в данном цикле перенесены акценты, и Allegro scherzando компенсирует низкий уровень сонатности Allegretto moderato. Но возникает вопрос, почему Сен-Санс допускает такие перестановки? Заметим, что традиционное местоположение рондо-сонаты приходится на финалы сонатно-симфонических циклов. Почему же здесь в такой форме написана средняя часть? На эти вопросы я постараюсь дать ответы, проанализировав весь цикл.

Финал в сонатной форме XX века приобретает важное драматургическое значение благодаря тому, что в нём обобщается ход предыдущего развития. Характерной особенностью данной части цикла становится совмещение нескольких образных сфер. Эта тенденция нашла свое претворение и в анализируемой сонате. Процессы формообразования её заключительного этапа опираются на чередование контрастных образов, воплощённых в сложной двухчастной форме. Первая часть (Molto adagio) – лирический центр сонаты. Темп и тематический материал вновь свидетельствуют в пользу смещения акцентов в цикле, ведь комплекс выразительных средств скорее напоминает традиционную медленную часть, нежели финальную. Второй компонент сложной формы (Allegro moderato), напротив, представляет жанровую зарисовку, полную задора и юмора.

Molto adagio (A) написано в простой трёхчастной форме с контрастной серединой, а Allegro moderato (B) – в простой двухчастной с развивающей второй частью. Всё это можно увидеть на следующей схеме:

A	B
a b a	a a1

Состояние умиротворённой созерцательности, господствующее в первой части финала, придаёт ей статус лирического центра цикла и устанавливает семантическую арку с началом сонаты. Первая часть этой простой трёхчастной формы представляет собой период повторного строения с расширением. Затем следует обширный связующий раздел. Начинаясь с тематически близкого первой части материала, постепенно развиваясь и драматизируясь, он непосредственно вводит нас в следующий раздел формы. Тема этой контрастной середины напоминает о второй части цикла – Allegro scherzando, привносит активное и тонально-неустойчивое начало. Разнохарактерность образов подчёркивается всем комплексом выразительных средств, в первую очередь, тональным контрастом G-dur и d-moll. После небольшой связки наступает реприза, которая, достигнув высшей точки эмоционального развития путем расширения структуры и диапазона, переходит в связку ко второй части сложной формы. Оформление кульминации прерванным оборотом, приходящимся на звучность $S_6^г$, направляет движение в сторону тональности B-dur, с которой начинается заключительная фаза финала, наполненная задором и юмором.

Не будем забывать, что соната написана Сен-Сансом в духе неоклассицизма, а значит, моторный фанфарный финал – дань классическим традициям. Первая часть простой двухчастной формы написана в структуре сложного периода. Её тематизм обладает упругим и напористым характером. В партии фортепиано используется аккордовый тип изложения. Экспозиционный период раздела Allegro moderato, модулирующий в G-dur, восстанавливает основную тональность цикла, развивающая часть простой двухчастной формы закрепляет её господство, окончательно утверждаемое виртуозной кодой. Опора на песенно-танцевальную основу, чёткие квадратные структуры, моторный тип движения отличают Allegro moderato от всего ранее слышанного, отводя именно этому разделу роль финала.

Данный сонатный цикл, во многом ориентированный на классические традиции, с точки зрения композиционных особенностей, может быть отнесён к романтическим образцам. Индивидуализация трактовки жанра сонаты отразилась в нём наиболее ярко на количестве и порядке следования частей. Первая, **Allegro moderato**, – воплощение светлой поэтической лирики, выполняет функцию вступления. Вторая, **Allegro scherzando**, со значительным превышением, компенсируя низкий уровень сонатности

предыдущей части, становится центром активности. Заключительная часть на уровне разделов формы опосредованно воспроизводит семантическую модель «вздохов» и «фанфар». Таким образом, цикл из трёхчастного превращается в композицию с четырьмя функционально определёнными компонентами. Значительную роль в этом процессе сыграла тенденция заострения контрастности образов как внутри частей, так и в их отношении друг к другу.

«Духовая трилогия», и в частности соната для фагота, явились венцом творчеств Сен-Санса. Интерес композитора к солирующим духовым инструментам находились в русле неоклассических тенденций с их обращением к прошлому. В эпоху барокко духовые были весьма востребованы. Только в творчестве Вивальди насчитывается 38 концертов и ряд сонат для фагота. Кроме того, для этого инструмента писали Телеман, Розетти, Дивьен, а также большое количество менее известных авторов. Творчество венских классиков включает великолепные сольные концерты для всех деревянных и некоторых медных духовых. Однако в этот период немного ослабевает интерес к фаготу как к солирующему инструменту – единичные образцы встречаются у Моцарта, Ванхала, Гуммеля и некоторых других композиторов. Романтики использовали духовые инструменты преимущественно в качестве ярких индивидуальных голосов симфонической партитуры. Среди композиторов-романтиков, обращавшихся к сольному фаготу, можно назвать лишь Вебера. И лишь в XX веке представители этой оркестровой группы вновь широко раскрывают свои выразительные и виртуозные возможности. Двигающей силой в развитии духового инструментального искусства в этот период становится не только оркестровая практика, но и в значительной степени сольный и ансамблевый репертуар. Сен-Санс, написавший ряд произведений, в которых охватил буквально все духовые инструменты от флейты до тромбона, одним из первых восстановил разорванную временем связь.

Литература

1. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004.
2. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения: Учебное пособие. М.: Музыка, 1976.
3. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Учебное пособие / Ю. Усов. М., 1989.
4. Кремлев Ю.А. Камиль Сен-Санс. М.: Сов. композитор, 1970.

Преподаватель – О. А. Друкарова

75-летию Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова

Вопросы теории музыки в исследованиях молодых музыковедов

Общая редакция: Т. В. Смирнова
Нотный набор В. И. Дмитриев
Верстка Н. М. Решетова

Подписано в печать 04.12.2020 г. Формат 60x84/16. Бумага офсетная №1.
Усл. печ. л. 6,2. Тираж 130 экз. Заказ № 520

Отпечатано в типографии ИП Соловьев А. А.
Новосибирск, ул. Орджоникидзе, 40
Юридический адрес: 633010, г. Бердск, ул. Островского 45-1
Фактический адрес: 630099, г. Новосибирск, ул. Орджоникидзе, д. 40, офис 3517