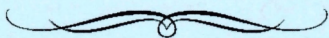


САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского - Корсакова



Н. Ю. А Ф О Н И Н А

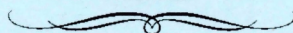
**ПИСЬМЕННЫЕ
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ
ДИСЦИПЛИНАМ**

**С КОММЕНТАРИЯМИ И МЕТОДИЧЕСКИМИ
УКАЗАНИЯМИ**



18

62



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра теории музыки

Н. Ю. А Ф О Н И Н А

**ПИСЬМЕННЫЕ
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ
ДИСЦИПЛИНАМ**

**С КОММЕНТАРИЯМИ И МЕТОДИЧЕСКИМИ
УКАЗАНИЯМИ**

Учебное пособие по специальности
53.05.01 Искусство концертного исполнительства
(уровень специалитета)

Специализация Концертные духовые и ударные
инструменты,
Концертные струнные инструменты

По дисциплинам:

«Сольфеджио. Гармония. Комплексный курс»,
«Анализ музыкальных произведений»,
«Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма»

Санкт-Петербург
Саратов
2020

УДК 78.03
ББК 85.315
А 94

А 94 Афонина Н. Ю. Письменные аналитические задания по музыкально-теоретическим дисциплинам с комментариями и методическими указаниями: учебное пособие. – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2020. — 94 с. — ISBN 978-5-00140-651-8

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент В. В. ГОРЯЧИХ
Преподаватель М. А. ДОЛГОВА

Учебное пособие «Письменные аналитические задания по музыкально-теоретическим дисциплинам с комментариями и методическими указаниями» содержит материалы по учебным предметам: «Сольфеджио. Гармония. Комплексный курс» из музыки композиторов XX века (в формах слухового анализа, диктанта, гармонического анализа), «Анализ музыкальных произведений», «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма». Адресовано студентам оркестрового факультета консерватории; может использоваться также студентами других факультетов и преподавателями названных музыкально-теоретических дисциплин.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени
Н.А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-00140-651-8



© Н.Ю. Афонина, 2020
© Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н.А. Римского-
Корсакова, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО КОМПЛЕКСНОМУ КУРСУ «СОЛЬФЕДЖИО. ГАРМОНИЯ»	9
Диктанты	11
Гармонический анализ	19
ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ»	35
ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СОВРЕМЕННАЯ КАМЕРНАЯ МУЗЫКА: ТЕМБР, ЖАНР, ФОРМА»	59

ПРЕДИСЛОВИЕ

Анализ музыки входит неотъемлемой частью в профессиональное обучение музыканта любой специальности, в том числе – студентов оркестрового факультета, для которых написано данное пособие. Все предлагаемые в нем задания объединяются аналитическим подходом к разным темам и формам работы в рамках нескольких учебных дисциплин: 1) комплексного курса «Сольфеджио. Гармония» (темы: фактура, ритм и метр, мажор-минор, политональность, атональность, аккорды разной интервальной структуры; формы работы: музыкальный диктант, гармонический анализ)¹; 2) дисциплины «Анализ музыкальных произведений» (по теме «Классическая сонатная форма» на материале симфоний Бетховена)², 3) дисциплины «Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма»³ (камерная музыка второй полови-

¹ Программа Комплексного курса «Сольфеджио. Гармония» по специальности «Инструментальное искусство. Духовые инструменты» / Афолина Н. Ю.; СПбГК. – Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического университета, 2010. – 29 с.; Афолина Н. Ю. Сольфеджио. Гармония: Материалы комплексного курса. Учебное пособие. СПбК, Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2020. – 98 с.

² Анализ музыкальных произведений. Рабочая программа дисциплины по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (уровень специалитета) специализация 03 «Концертные струнные инструменты»; Специализация № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты» / авт.-сост. Иванова Л. П., Афолина Н. Ю. СПб., 2019. – 44 с.

³ Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма. Учебная программа дисциплины. Специальность: 53.05.01. искусство концертного исполнительства (уровень специалитета). Специальность № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты» / авт.-сост. Афолина Н. Ю., Долгова М. А. – 2-е изд., перераб. и доп. ; СПбГК – Санкт-Петербург; Саратов : Амирит, 2020. – 51 с. Современная камерная

ны XX века). Все темы, обусловившие выбор музыкального материала, относятся к стадии окончания каждого учебного курса⁴ и в самом общем смысле являются итоговыми; поэтому некоторые из предлагаемых работ могут использоваться для заключительной аттестации (зачетной, экзаменационной).

Письменная форма работы нацелена на повышение ответственности молодого музыканта перед словом о музыке; при необходимости эта форма легко переводится в устную.

Предлагаемые методы работы, стилистика музыкального материала и его объем отличаются в каждой дисциплине, соответственно ее специфике. В сольфеджио и гармонии студенты имеют дело в основном с музыкальными фрагментами, цель аналитического подхода к ним состоит в осмыслении взаимодействия разных параметров музыкального материала: прежде всего фактуры (ее планов), организации ткани во времени (ритм, метр) и на «нижнем» уровне формы (посредством музыкального синтаксиса); звуковысотных принципов организации (лада, тональности, гармонической вертикали). Слуховой анализ здесь выходит на первый план, играя именно в сольфеджио главную роль, и отличаясь в сольфеджио и гармонии «стадией» обращения студентов к

музыка: тембр, жанр, форма. Рабочая программа дисциплины. Направление подготовки: 073201 Искусство концертного исполнительства (специализация 03 – концертные струнные инструменты). / авт.-сост. Афонина Н. Ю. – СПб., СПбК, 2014. – 51 с.

⁴ В частности, материал комплексного курса «Сольфеджио. Гармония» в конце II семестра строится только на фрагментах из музыки XX века.

авторскому нотному тексту⁵: итоговой при записи диктанта, начальной и итоговой при гармоническом анализе. В курсе Анализа музыкальных произведений студент работает уже с целостным музыкальным текстом, здесь учащийся должен быть (в идеале) во всеоружии навыков начального «исследования» элементов, обобщенных методами анализа тематизма и формообразования. Дисциплина «Современная камерная музыка» также имеет дело с конкретными произведениями, ее аналитические задачи концентрируются на поиске «аргументов» в самом музыкальном произведении⁶, обосновывающих образный строй, особенности тематизма и формы в условиях стилистики и техник композиции, отличающих музыку разных направлений минувшего столетия и начала XXI века. Здесь пригодится и умение разбираться в элементах ткани, и профессиональное представление об эволюционных процессах в музыкальном мышлении, включающих как разнообразие традиций (композиторских и национальных школ, художественных течений), так и законов изменения музыкальной лексики и способов ее структурной организации.

Вопросы для аналитической работы по каждой дисциплине сопровождаются комментариями автора пособия, напоминанием об аналитическом аппарате, методах

⁵ Материал музыкальных диктантов основан исключительно на художественных образцах, согласно традиции преподавания дисциплины «Сольфеджио» в Санкт-Петербургской государственной консерватории.

⁶ Здесь имеется в виду главенство самого произведения как *результата* техники композиции, эстетических и философских установок композитора, и приоритет «доказательного» анализа перед реферативным изложением доступного по литературе историко-биографического и комментирующего материала.

и порядке действий. В пособии минимизированы ссылки на литературу, ее дифференцированные по каждой теме списки представлены в указанных Программах (см. сноски 1, 2, 3).

Пособие, предназначенное студентам оркестрового факультета, может быть полезным также для обучения музыкантов иных специальностей. Автор надеется, что предлагаемая работа может быть небезынтересна преподавателям теоретических дисциплин музыкальных ВУЗов.

Автор благодарит рецензентов, коллег по кафедре теории музыки: доцента, кандидата искусствоведения В.В. Горячих и преподавателя М.А. Долгову, за взыскательное внимание к данному тексту и ценные замечания.

ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО КОМПЛЕКСНОМУ КУРСУ «СОЛЬФЕДЖИО. ГАРМОНИЯ»

Письменные задания по сольфеджио и гармонии объединены аналитической нацеленностью на музыкальные образцы в ракурсе стиля. Сольфеджийные задания концентрируются на диктантах в качестве письменных работ, они требуют определенного типа слушания и записи, названных аналитическими. Отсюда – характер комментариев к предлагаемым примерам как материалу для слухового анализа, типы рекомендаций по порядку нотной записи и последующим действиям. На аналогичных принципах построены и задания по гармонии, с тем различием, что они опираются на нотный текст.

Предварительные комментарии. Необходимо применить разные способы характеристики музыки на уровне ее элементов⁷. Характеристике подлежат следующие параметры:

- прежде всего, **фактура** – то есть фактурные планы: мелодические, включая контрапункты и/или подголоски; басовый; гармоническое ядро и формы его изложения (фигурации гармонические, мелодические, ритмические и смешанные), удвоения в различные интервалы, среди них – тембровые миксты; педали и формы их изложения; соотношения этих планов;
- **ритм, пульсация, метр**: выписываем ритмический рисунок и определяем, какой он: однородный (из одинако-

⁷ Речь идет только об описании музыкального фрагмента, но ясно, что если стоит задача проследить развитие этих элементов на протяжении раздела, части, всего произведения – то далее можно рассмотреть те же «позиции» и зафиксировать изменения в них.

вых длительностей) или неоднородный, контрастный (мелкие и крупные длительности в одной ритмической фигуре) или неконтрастный, длительности соизмеримы (то есть соответствуют шкале делений на 2: целые, половинные, четвертные, 8-е, 16-е, 32-е) или несоизмеримы (8-е и 8-е триоли, например), близкие по длительности или отдаленных пропорций (например, 16-е и целые). Определяем, есть ли пульсация и указываем, из чего она образуется: либо из однородного ритмического рисунка одного плана одноголосия, либо из комплементарного ритма многоголосной фактуры;

- **лад и звукоряд**: выписываем суммарный звукоряд мелодии (мелодического плана фактуры), контекстный звукоряд (по фразам, мотивам), указываем опорные ступени, делаем описание по плану: количество ступеней, интервальный объем, наличие или отсутствие полутона, опоры главные и побочные, наличие ладового наклона; ладовый остов из опорных ступеней; разновидность лада: автономный, результативный; стабильный (и его вид), нестабильный;

- **тип тональности**: классико-романтическая централизованная тональность; мажоро-минор с переменностью функций (романтический мажоро-минор, полный мажоро-минор музыки XX века); политональность; расширенная тональность; атональность;

- **гармоническая вертикаль, вид аккордов** в том или ином виде тональности: а) вид аккордов по его интервальной структуре: терцовый, многотерцовый; терцовый с дополнительными тонами; нетерцовой структуры: однородный (кварт-аккорд, квинтаккорд), неоднородной структуры; однородной структуры с дополнительными тонами; смешанной структуры (признаки разного типа); кластер (не имеет распознаваемой слухом интервальной

структуры); б) вертикаль в полном мажоро-миноре; в) в усложненной (расширенной) тональности. Аккордовая вертикаль сначала оценивается на слух, затем обдумывается с позиции расслоения фактуры и его интервального строения (как подчиненная одной тональности вертикаль любого интервального состава; как политональная вертикаль с определяемой на слух одной или двумя тональностями; либо политональная вертикаль с неопределяемыми на слух, но различными по интервальной структуре аккордами; наконец, как атональная вертикаль со смешением интервальной структуры фактурных планов).

Диктанты

При записи диктанта мелодия, двух- или многоголосный фрагмент оформляются синтаксическими лигами в каждом голосе, лиги ставятся по фразам, мотивам, субмотивам и фигурам, можно в несколько уровней, их цель – выявить интонационные границы мелодического оборота. После записи к мелодическому плану надо сделать ладовый/звукорядный анализ: а) выписать суммарный звукоряд от нижнего тона, дать (словами, цифрами) его характеристику; б) выписать звукоряд по мотивам или фразам, отметить в каждом синтаксическом элементе и его звукоряде ладовые опоры (например, обвести кружком) и тем самым определить ладовый «остов». Этот остов, каркас мелодии может быть певучей, **мелодической** интонацией (двузвучием, трихордом, тетрахордом и т.д.), либо **гармонической** интонацией (идти по звукам аккорда). В мелодиях композиторов XX века эти признаки нередко смешиваются. Определив тип звукоряда и его мелодического каркаса, мы ставим задачу уловить некоторые ладовые признаки, характерные для

данного композитора, а также, возможно, традиции, на которые он опирается.

После выполнения задания на проверку преподавателю представляется только собственный (еще не сверенный с авторским) вариант записи, отмечается, сколько потребовалось прослушиваний. После сравнения (см. порядок действий в каждом примере) с авторским вариантом нотации ошибки собственной записи (если они есть) должны быть осмыслены и исправлены. Фрагмент переписывается в чистовую тетрадь диктантов (традиция А.Л. Островского) и учится наизусть только по истинной, авторской нотации (в пении и/или в игре на фортепиано); чистовая запись должна быть озаглавлена (композитор, название произведения и/или его части).

Далее предлагаются диктанты разного типа: одно- и многоголосные, комбинированные (в которых записи подлежат и ритмический рисунок, и синтаксический план, и гармония, обозначенная цифровкой).

Одноголосный диктант

Бенджамен Бриттен. «Пан» для гобоя соло из цикла «6 метаморфоз по Овидию» op. 49 № 1

*перейти по ссылке*⁸ <https://classic-online.ru/ru/production/28622>

- для настройки дать себе тон «ля»;
- слушать без нот и записать: а) минимум – первое предложение из четырех фраз (длительностью около 25"), б) максимум – фрагмент от начала мелодии до двух мотивов включительно, начинающихся с повторов звука (длительностью около 49");

⁸ Рекомендуемая аудиозапись исполнения: Алан Фогель.

- в записи отметить вертикальными стрелочками акцентированные тоны, как опорные в каждой фразе;
- при записи ставить тактовые черты по синтаксису – то есть по фразам. Также проставить лиги по фразам и мотивам;
- выписать а) суммарный звукоряд, б) фразовые звукоряды, добавив в них ладовый анализ по принятой схеме (количество ступеней, интервальный объем и т.д.), отметить разновидности этих звукорядов;
- открыть ноты и сравнить свой вариант и авторский: обратить внимание на авторскую ритмическую орфографию, количество долей в условных «тактах», различие длительности опорных тонов внутри мотивов; смещение этих тонов по высоте; при необходимости исправить ошибки;
- переписать в чистовую тетрадь с диктантами авторский вариант.

Одноголосный диктант

Отторино Респиги. Дорийский квартет

перейти по ссылке⁹ <https://classic-online.ru/ru/production/13123>

- слушать до конца изложения темы (длительность около 29"). Мелодию записать в скрипичном ключе, проставить синтаксические лиги. Ее ритм и метр (такты, группировку) записать так, как слышится;
- записать наблюдения о фактуре,
- какой тип гармонии в сочинении? Обратить внимание на заключительный каданс. Привести цифровку;

⁹ Рекомендуемая аудиозапись: Quartetto d'archi di Venezia: Alberto Battiston - скрипка, Luca Morassutti - альт, Angelo Zanin - виолончель. Запись 2000 г.

- открыть ноты, уточнить гармонию; объяснить расхождение (если есть) с авторской метрической нотацией.

Одноголосный диктант (мелодия) из многоголосной фактуры

Дмитрий Шостакович. Симфония № 9. I часть, тема главной партии (построение длительностью около 10")

*перейти по ссылке*¹⁰ https://classic-online.ru/ru/production/213?rating_sort=1

- определить форму построения;
- для настройки дать себе трезвучие ми-бемоль-мажора; слушать без нот; найти пульсацию, долю и ее нотную длительность (с учетом темпа), определить моменты ясного тонального движения, моменты (фразы) с ладовым усложнением;
- записать ритмический рисунок мелодии на белом поле нотного листа (между нотных строк), поставить в нем синтаксические лиги;
- под ритмическим рисунком, пропорционально с ним, сделать полную нотную запись мелодии, также с синтаксическими лигами, отметить тональные отклонения, ладовые особенности [звукоряд не нужен];
- открыть ноты, переписать в чистовую тетрадь с диктантами авторский вариант.

Двухголосный либо комбинированный диктант (мелодия и ритмический рисунок баса)

Дмитрий Шостакович. Симфония № 9. II часть, мелодия кларнета и бас низких струнных.

¹⁰ Рекомендуемые аудиозаписи: 1) дир. Евгений Мравинский, запись с премьеры симфонии 1945 г.; 2) дир. Мстислав Ростропович, запись 1993 г. с Вашингтонском национальным симфоническим оркестром.

перейти по ссылке https://classic-online.ru/ru/production/213?rating_sort=1

- приготовить 2 строки со скрипичным и басовым ключами; рекомендуемая аудиодорожка: начиная от 5'46" заканчивая 6'24"(максимум) ¹¹;
- для настройки сыграть себе трезвучие си-минор; слушать без нот сначала 1-е предложение из фраз с мелкими мотивами (около 10"), затем все изложение темы (5'46" - 6'24");
- записать ритмический рисунок мелодии, обязательно с лигами, по ним потом будут поставлены такты; при слушании обратить внимание на неравенство величины фраз (ясно, что в итоге это будет переменный размер); добавить ритмический рисунок баса;
- прослушать фрагмент со специальным вниманием к басу, отметить, меняется ли он звуковысотно; попытаться под ритмическим рисунком баса (пропорционально его расположению на пространстве листа) написать уже нотами только басовую партию, оставив место сверху для записи мелодии;
- наконец, записать мелодию: можно только с лигами, можно и проставив такты по синтаксическим элементам (строению мотивов, логике их опор);
- ладовый анализ мелодии необходим, все как в предыдущем примере: звукоряд и его анализ;
- открыть ноты, сверить свой и авторский варианты, переписать в чистовую тетрадь с диктантами только авторский вариант 2-хголосия.

¹¹ По аудиозаписи Мстислава Ростроповича.

Одноголосный диктант с комбинацией методов записи:
Артюр Онеггер. Симфония № 4 «Базельская», II часть.

перейти по ссылке¹² https://classic-online.ru/ru/production/1745?rating_sort=1

Эта часть симфонии написана в форме свободных вариаций на оstinatный бас. Объект внимания – басовая тема. Мелодия написана в расширенной тональности ре-минор, с включением полного звукоряда ре-минорных натуральных и высоких-низких тонов.

- для настройки перед прослушиванием сыграть (спеть) трезвучие ре-минор; прослушать мелодию без нот (начиная от 5' 55" и до 12' 30");

- далее задать себе вопросы: о пульсации, ритмическом рисунке; о том, сколько тактов занимает фраза; обратить внимание на масштабное соотношение фраз: какой формуле (периодичности, суммированию, дроблению, дроблению с замыканием) оно соответствует? сравнить первую и вторую фразы: в чем повторность, в чем отличие? с какого звука начинается вторая фраза? каковы интервальные «шаги» в начальном мотиве фразы? в продолжении? Послушать, чем отличается мелодический рисунок в мотивах с дроблением (развитием), в завершающей фразе;

- записать в басовом ключе, в малой октаве; план записи может быть вариантным: ритмический рисунок с фразовыми лигами, затем нотация, либо наоборот: сначала проставить (еще до любых – ритмических или нотных – знаков) лиги по фразам, потом внутри фраз отметить опорные звуки и обороты, над нотацией разместить рит-

¹² Рекомендуемая аудиозапись: дир. Кристофер Хогвуд.

мический рисунок, определив в нем оstinатные фигуры и их нарушения, повторность строения фраз;

- после записи открыть ноты, сверить, исправленную запись перенести в чистовую тетрадь с диктантами;
- прослушать всю часть с партитурой; ответить на вопросы о жанре темы (см. тембр, ритм и темп, стилевые ориентиры); сравнить с известными вам мелодиями.

Комбинированный диктант

Дьёрдь Лигети. Багатель № 2 (Rubato. Lamentoso) из цикла «Шесть багателей для духового квинтета»

*Перейти по ссылке*¹³ <https://classic-online.ru/ru/production/41886>

Слушать в рекомендуемой аудиодорожке, начиная от 1'09" до 1'50".

Приготовить 2 нотные строки со скрипичным и басовым ключами. Камертон «до-диез».

Порядок действий:

- послушать дважды без нот начало пьесы (соло гобоя, потом фагота), осмыслить планы фактуры, ладовые и ритмические особенности мелодии;
- записать 4 мотива мелодии гобоя с «ответом» остальных инструментов, используя вместо знаков тактов только синтаксические лиги (и мотивные, и фразовые поверх них), а в долгих нотах – «невмы» (т.е. крупные знаки без штилей типа целой ноты с фермой);
- открыть партитуру, обратить внимание на метрическую сторону нотации, постараться ее объяснить (для чего композитор именно так ее оформил, по вашему мнению);

¹³ Рекомендуемая аудиозапись: Ensemble Wien - Berlin. Запись - июнь/октябрь 1991 г., Берлин.

- исправить, если нужно, свою запись, переписать в чистовую тетрадь для диктантов, выучить на память;
- выписать под образцом звукоряд лада, охарактеризовать;
- прослушать всю пьесу с нотами;
- ответить на вопросы: кого из предшественников Лигети напоминает эта музыка по стилю и почему?

Комбинированный диктант с элементами слухового гармонического анализа

Дьёрдь Лигети. Багатель № 3 (Allegro grazioso) из того же цикла.

Перейти по ссылке <https://classic-online.ru/ru/production/41886>

В рекомендуемой аудиодорожке эта Багатель начинается от 4' 32".

У композитора в нотах указаны ключевые знаки: си-бемоль и ми-бемоль. Но для слуха нужен камертон «фа».

Порядок действий:

- послушать без нот всю пьесу; записать свои наблюдения: а) о фактуре: какие есть планы фактуры, какие из них меняются, какие неизменны? о ритме, темпе и пульсации: рисунок какого плана фактуры образуется в ее фоновых планах, какую «меру» движения (размер) она создает, какой темп она выражает? есть ли четкая пульсация в мелодии, какому темпу соответствует (в сравнении с фоном)? возникает ли во взаимодействии пульсации фона и движения мелодии соотношение дополнительности (комплементарности)?
- записать одну фигуру фона в скрипичном ключе; выписать ее звукоряд, охарактеризовать его;
- сделать слуховой анализ лада мелодии: назвать вид лада;

- послушать с партитурой;
- какое название вы бы дали этой пьесе, исходя из особенностей фактуры, ритма, тембров, ладовых признаков мелодии и фигурыации?

Гармонический анализ

Чтобы разобраться в усложненной тональной, гармонической, ладовой лексике, требуется сначала разобраться в фактуре: ее планах, их ритмическом и синтаксическом соотношении. Это позволит определить и звуко-рядный состав лада, и гармоническую вертикаль. Приведенные далее примеры включают как достаточно сложные, так и более простые структуры (мажоро-минор, малообъемные результативные лады, политональность и др.). Но последовательность и тип вопросов в них примерно совпадают.

Рассмотрим для начала образцы аналитического описания: полного или частичного.

Пример 1. Оливье Мессиан. «Черный дрозд» для флейты и фортепиано

1а.

The image shows a musical score for 'Le Corbeau' (The Blackbird) by Olivier Messiaen, for Flute and Piano. The score is in 2/4 time. The Flute part is marked 'Modéré' and 'Un peu vif, avec fantaisie'. The Piano part is marked 'pp' and 'Modéré'. The score shows a complex texture with many notes in both hands, characteristic of Messiaen's style. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Piano part has a dense, arpeggiated texture. The score is in French, with the title 'Le Corbeau' and the composer's name 'Olivier Messiaen'.

фактура: 2 плана, контрастных по материалу, тембру и тесситуре;

ритм и пульс: т.1: однородные, но слитные – 64-е, слух не может их соизмерить, фигура звучит как глиссандо; т.3: ритмический рисунок контрастный, длительности несоизмеримы, пульсации нет;

синтаксис: в нижнем плане фактуры – фигура, в верхнем – мотив;

лад и звукоряд: т.1: волна восходящая – гемитонная в диапазоне б.3, встречная волна – гемитонная в м.3, суммарный звукоряд хроматический в диапазоне м.6; нет опор, нет функций – эффект суммарный, вне-ладовый; т.3: суммарный звукоряд мотива «ля – до – ре – соль-диез» образует ангемитонный тетрахорд в б.7, фразовые звукоряды: трихорд ангемитонный со скачками (ч.4, б.7, тритон) в б.7, с трихордом сцеплен оборот «тритон – м.7», опоры – частично «соль-диез» 2-й октавы (высотный акцент), или «до» 3-й октавы (высотный и долготный акцент), ладовые тяготения по данному фрагменту не определяются.

16.



фактура: 3 плана – отзвук флейтовой мелодии (слиганный тон), аккорд, бас;

[ритм, пульсация, лад и звукоярд – не определяемы по данному фрагменту; в партии фортепиано – одна синтаксическая фигура «аккорд – бас»]

гармония: суммарная вертикаль нетерцовой структуры; в ней «края» (нижний и верхний тоны фортепиано «соль – до» с отзвуком «ми» 2-й октавы) – отзвуки аккорда терцовой структуры; верхний участок (до – ре – ми) состоит из «слитка» больших секунд: также отзвук дополнительных тонов терцового аккорда in C; «соль-бемоль – до-диез – фа-диез» в центре аккорда – квинт-кварт-аккорд, или остов консонантного аккорда без терции (тона, ответственного за ладовое наклонение), условно – in fis, значит – это вносит в вертикаль черты и мажоро-минора, и политональности (и До, и Фа-диез); общий фонизм аккорда определяется также остро-диссонантными интервалами ум.8: «соль – соль-бемоль» бас, и «до-диез – до-бемоль» в правой руке.

1в.



В примере «в» рассмотрим только вертикаль. Обратим внимание на «слитки» больших секунд (м.7) в аккордах-«трихордах» (ре-диез – си – до-диез, си – до-диез – соль-диез), обостренные тритонами в т.1, в тт. 2 и 3. В них выявляется мажоро-минор во всей ясности: басовая квинта

«соль-ре» (in G) и в правой руке фа-диез-мажорное трезвучие: мажоро-минор в политональности. Мотив «прощального посвиста» Черного дрозда – в Фа-диез мажоре мелодическом (см. «ре-бекар – ми-бекар») соскальзывает в «неопределяемом» по высоте регистре в тональности Соль при политональном «хвостике» мелодии – форшлаг «си-бемоль» к «до».

Пример 2. Арнольд Шёнберг. Пьеса op.19 № 3 для фортепиано (тт. 1–2).



фактура: несколько планов, из которых отчетлива мелодия и октавно удвоенный бас *pp*, в т.1 примера есть контрапунктический голос, вливающийся затем в состав аккордов; сами же аккорды возникают из полифонического сплетения непостоянных средних голосов, «застывая» в единой вертикали во 2-м такте примера;

ритм и пульсация: медленный, мерный «ход» четвертями комплементарно дополнен 8-ми в разных планах фактуры, в итоге пульсация достаточно устойчива (четвертные, восьмые);

гармония: здесь мы встречаем пример политональности, проявляющейся на грани атональности. Мелодическая линия баса очерчивает бемольную сферу, близкую к тональности ми-бемоль и даже с ладовым минорным

наклонением (фа-диез в правой руке как 1,5 тона от ми-бемоля баса, энгармонически равные м.3), но опорность баса не удерживается, скользит далее. Аккорд правой руки по структуре – терцовый си-минорный (в этом проявляется либо политональность относительно баса, либо мажоро-минор: в басу «ми-бемоль=ре-диез», в правой руке – си-минорный ре-бекар) с дополнительным тоном «до-диез», и он также не удерживается, расцепляясь почти полифонически на «ре – соль – си – до-диез», затем на «соль-до-ми» терцовый квартсекстаккорд – если бы не политональный бас. Окончание 2-го такта примера более ясно по вертикали: мелодический план верхнего голоса «си-бемоль – соль – ля – фа-диез – фа-бекар» лиричен, как ариозное опевание *in f* мажорном (с низкой II) – если бы не: аккорд «почти терцовый» или «почти увеличенный» (в каждом варианте – противоречащие тоны) и не бас, и только последний аккорд правой руки – целотонный асимметричный, с мягко диссонирующим проходящим басом. Иначе говоря – нет ни одного момента единства вертикали: ни по интервальной структуре, ни по опорности-неопорности (как итог). Это: политональность вне тонального центра, в сочетании со сплошной функциональной переменностью. Можно говорить лишь об относительной опорности долгих аккордов, которым только ритм придает некоторую тоникальность, относительную устойчивость.

Последующие примеры надо проанализировать самостоятельно, ориентируясь на вопросы и образцы анализа.

Дариус Мийо. Симфония № 1 «Весна».

Послушать I часть с партитурой; определить звукоряды и их родство в трех начальных планах фактуры (тт.1-5).

Какие планы добавлены в вариантном повторении темы (тт. 6-10)? Что характеризует тональность и ее представителя в новых фактурных планах? Каков тональный «итог» всего раздела в указанных тактах? Так как образный строй этой пасторально-пейзажной музыки несколько меняется с такта 6, какие у вас возникают образные представления в связи с новыми фактурными и тональными особенностями музыки?

Пауль Хиндемит. Симфония «Художник Матис». II часть (первое предложение, тт. 1–4).

Прослушать сначала без нот, записать ритмический рисунок, лигами обозначить в нем мотивы и фразы. Обратите внимание на то, как расслаиваются фактура и ритмический рисунок к середине предложения и как они застывают в кадансе. Затем прослушайте этот фрагмент с партитурой, перепишите в тетрадь только на двух строках (скрипичный – басовый ключи) в виде «клавира», и отметьте знаками (вертикальной скобкой) квартаккорды. Какой звукоряд в мелодии? Выпишите и охарактеризуйте этот звукоряд. Каков жанр темы?

Пример 3. Оливье Мессиан. «Черный дрозд» для флейты и фортепиано.

Фактурный, ладовый, ритмический анализ.

Прослушать всю пьесу с нотами.

1. Описать планы фактуры в примерах 3а и 3б
2. В примере 5а мелодия сначала изложена в партии фортепиано, затем в партии флейты. Выписать из примера на одной строке фразу мелодии от т. 9, затем от т. 15, обе без авторских фразовых лиг.
3. Поставить мелкие синтаксические лиги.

4. Отметить скобками и надписать ладовые структуры: диатонические трихорды «вокальной» природы (с б.2); трихорды с м.2 и тритоном; обороты инструментальной природы; смешанной интонационной природы.

5. Выписать звукоряд начальной фразы, найти интервальный принцип его построения.

6. Под мелодией выписать ее ритмический рисунок (внимательно отнеситесь к нотам с точкой!), а строго под ним – ритмический рисунок партии флейты из примера 5б (варьированный повтор мелодии), с тактовыми чертами.

3а (тт. 9–22).

The musical score is for a piece titled "Presque lent, tendre". It is written for piano and flute. The tempo and mood are indicated as "Presque lent, tendre". The score consists of three systems of staves. The first system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The flute part is also present. The second system continues the piano and flute parts. The third system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The flute part is also present. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The piano part features a melodic line with slurs and a harmonic accompaniment in the bass. The flute part provides a variegated repetition of the piano's melody.

36 (тт. 54–63).

Presque lent, tendre

Presque lent, tendre

Пример 4. Бела Барток. «Музыка для струнных, ударных и челесты». II часть.

4а. Фрагмент разработки (тт. 199–204)

div.
pizz.

sempre simile

1. VI.

div.
pizz.

sempre simile

2. VI.

div.
pizz.

sempre simile

1. Vle.

div.
pizz.

sempre simile

1. Vle.

div.
pizz.

sempre simile

1. Vle.

div.
pizz.

sempre simile

1. Cb.

Описать строение фактуры примера 4а, выписать и охарактеризовать ритмические рисунки отдельных фактурных планов, выписать их звукоряд (вспомнив мелодию

начальной фразы темы фуги из этого же цикла), записать на одной нотной строке цепочку из аккордового плана фактуры, на нижней – аккорд из гармонической фигурации 1-го контрабаса. Какой тип гармонии в каждом плане фактуры? Какой – вместе? Какова длительность «такта» (в измерении восьмыми) из повторения фигуры партии контрабаса? Отметить ритмические особенности в партиях остальных струнных. Каков метрический итог во фрагменте?

46. Фрагмент репризы (тт. 372–376)

- a tempo

1. VI. 3 2 3 5 2

2. VI. 8 4 8 8 4

1. Vie. 3 2 3 5 2

1. Vie. 8 4 8 8 4

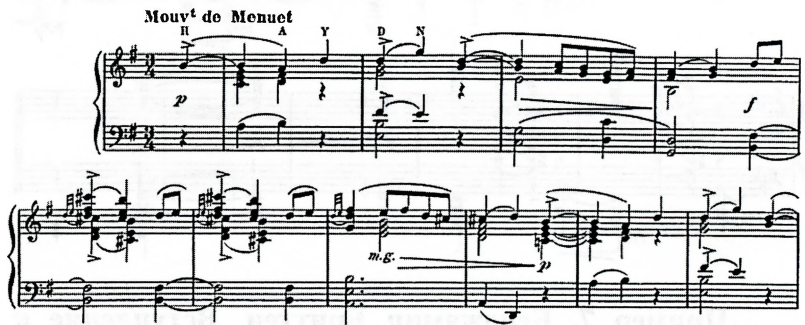
1. Cb. 8 4 8 8 4

Назвать планы фактуры примера 46. Выписать суммарный звукоряд, добавить отдельно контекстные звукоряды восходящих и нисходящих оборотов мотивов мелодии. Отметить в звукорядах (вертикальными стрелками или кружочками) главную и побочные ладовые опоры, низ-

кие и высокие ступени, горизонтальными стрелками — тяготение неопорных ступеней в опорные. Определить тонику (тональность) и ее тип (обратите внимание на терцию лада в восходящем и нисходящем оборотах).

Пример 5. Морис Равель. Менуэт на имя «Гайди»

Вопросы: фактурные планы, гармоническая вертикаль (типы аккордов по интервальной структуре), цифровка, тональность по предложениям и фразам.



Пример 6. Клод Дебюсси. Прелюдия I Си-бемоль мажор (I тетрадь) (тт. 19–31).

Вопросы: расслоение фактуры, виды аккордов, цифровка и тип гармонии по фразам.



Пример 7. Бенджамин Бриттен. Вступление к опере «Сон в летнюю ночь». Начало I акта¹⁴ (редуцированный клавир).

Вопросы: структура вертикали, структура аккордов, тип гармонии в каждом плане фактуры, в совместном звучании.

¹⁴ В. Шекспир. Сон в летнюю ночь. Перевод М. Лозинского
Лес вблизи Афин. Входят, с противоположных сторон, Фея и Пак.
 Фея Здорово, дух! Куда направил путь? Пак По горам, по долам,
 Через рвы, через плетни,/По кустам, по лесам,/Через воды и огни,/Я
 скольжу везде, мой друг,/Обгоняя лунный круг.

Пример 9. Дьёрдь Лигети. Венгерский рок (чакона) для клавесина.

Вопросы: пульсация, звукоярд верхнего голоса, структура аккордов, тональность (по мотивам). Традиции какого композитора продолжает в этой пьесе Лигети?



В следующих примерах сделать фактурный, ритмический, ладовый, гармонический анализ.

Пример 10. Клод Дебюсси. Струнный квартет, II часть (ц.11).



Пример 11. Оливье Мессиан. Квартет на конец времени. VIII часть (скрипка, фортепиано).

The image displays a musical score for the eighth movement of Olivier Messiaen's 'Quartet for the End of Time'. The score is written for voice (Vox) and piano (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics 'Un peu ralenti' and 'Au mouvt', and a piano accompaniment with dynamics 'f creso.', 'ff', 'dim.', and 'dim. sempre'. The second system continues the vocal line with 'Un peu ralenti' and 'Au mouvt', and the piano accompaniment with 'f creso.', 'ff', 'dim.', '(simile) dim. sempre', and 'perdendosi'. The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Vox

Un peu ralenti Au mouvt

f creso. ff dim. dim. sempre

Un peu ralenti Au mouvt

f creso. ff dim. (simile) dim. sempre

Vox

ppp

ppp perdendosi

Пример 12. Дмитрий Шостакович. VII струнный
квартет, II часть.

[17] Lento $\text{♩} = 60$

con sord.

p

con sord.

p

10

[18]

con sord.

pp

con sord.

pp

gliss.

gliss.

13

Пример 13. Эдисон Денисов. Соната для флейты и фортепиано (тт. 9–10).

etwas mäßiger $\text{♩} = ca\ 96$

9 *accel.* *poco rubato*

colla parte

sf

Пример 14. Антон Веберн. Квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона, фортепиано, II ч. (тт. 20–25).

etwas mäßiger $\text{♩} = ca\ 96$

20 21 *pizz.* 22 23 *arco* 24 25

p *f* *p* *f* *p* *f*

ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ»

Изучение классической сонатной формы, начинающееся в середине семестра, происходит на примерах фортепианных и ансамблевых сонат, квартетов, симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена. Особой, сквозной для курса темой является анализ всех частей всех симфоний Бетховена; знание музыки и ведущих закономерностей их заглавных сонатных Аллегро углубляет представления о разнообразии классической сонатности и ее развитии в симфоническом творчестве великого композитора. Аналитические задания последней трети IV семестра включают первые части V – IX симфоний.

Напомним кратко об основных положениях, выявленных (при изучении на уроках) в первых четырех симфониях Бетховена, с акцентом на масштабном сонатном аллегро Героической симфонии.

Типовые признаки и особенности сонатности в каждой из них:

Тональные признаки: автентические тональные планы экспозиций; кварто-квинтовые и секундовые тональные планы разработок, тональное подчинение ПП в репризе: все это относится к нормативным признакам сонатной формы.

Тематические особенности экспозиций:

- интонационная связь **Вступлений** (I, II, IV симфонии) с тематизмом главных и побочных партий; особая связь Корф-мотива первого такта II симфонии с кульминацией Вступления – предвестником ГП IX симфонии;

- **ГП:** жанровое, структурное разнообразие тематизма, камерные начала разделов с тугтийным «разворотом»

связующих частей либо развития; полимотивный состав тем ГП при синтаксической слитности нарочито контрастных (I симфония), «скрыто» контрастных (II, III симфонии) либо дополняющих по характеру элементов (IV симфония);

- **ПП:** преобладание лирического, различного по жанровому «наклонению» материала; момотивные основные темы ПП, в вариантах построений периодичных¹⁵ замкнутых (II симфония, первая побочная III симфонии) и разомкнутых (I и IV симфонии, вторая побочная III симфонии.); многотемность ПП III и IV симфоний; характерная черта оркестрового воплощения начальных тем побочных партий – камерность, сольные деревянные духовые в перекличках (I, III, IV симфонии); исключение – ПП II симфонии: ее песенно-маршевый жанр требует периодической структуры с признаками песенной микрострофики (типа «камерного запева» в первых предложениях и «массового припева» вторых предложений); форма ее изложения – двойной период (редко встречается в основных частях классических побочных партий) – соответствует жанру (двукратно звучащая строфа «приближающейся» песни-марша);

- тематический материал, фазы, масштабы **сдвига** в ПП – от мотива Вступления, Г и П тем экспозиции до нового материала (III симфония, первый сдвиг); индивидуальное строение этой фазы ПП (два этапа сдвига в I симфонии – соль-минорный камерный и соль-мажорный туттийный), контрастный сдвиг на теме ГП (II симфония), три разновекторных сдвига в ПП III симфонии (в 1-й по-

¹⁵ Периодичность здесь понимается в широком смысле, как повторность однотипных синтаксических структур: редко – периода, чаще – предложений и фраз.

бочной, во 2-й побочной, в большой заключительной части), сдвиги, занимающие значительную часть ПП в IV симфонии.

Мотивное развитие в экспозициях – проявление функциональной неустойчивости разделов и динамики бетховенских сонатных форм. Одно из средств выражения нарастания состоит в троекратности проведенных синтаксических структур ГП, ее крещендирующей динамики: секвентно звучащие «предложения» (I симфония), неудержимо стремящиеся к размыканию фразы (II симфония), три разномасштабных, однотипных по зачину (условных) предложения (III симфония); также динамичное разрастание «движущейся массы» в основной части ГП IV симфонии проходит трехэтапное *crescendo*. Третьи звенья этого динамического процесса во II и III симфониях выполняют функции начала связующих частей.

Пропорции разделов: на фоне типовой сонатной закономерности превышения величины ПП над ГП выделяется структурный ритм III симфонии – прогрессирующим масштабным ростом на разных уровнях формы. Внутри ГП он выражен в соотношении краткого 1-го предложения и следующего, начавшегося как второе и переросшего по силе и значимости событий в развивающееся фазное построение с грандиозной первой кульминацией. Масштабное соотношение ГП и ПП по объему и качеству интонационных событий, изложения и развития новых тем, кульминационных взрывов делает их несоизмеримыми (структурно это соотношение синтаксических единиц – трех предложений ГП – и трех разделов в ПП). Разработка по масштабу развития, фазной иерархической структуре (развивающие «волны» внутри крупных фаз) далеко превышает экспозицию. Реприза же вместе с кодой, особенно если иметь в виду событийность последне-

го раздела, также встраивается в крупный прогрессирующий структурный ритм всего Аллегро.

В крупном **композиционном** и **драматургическом** планах сонатных аллегро акцентированы такие вехи развития, как эпизоды в разработках III и IV симфоний, противоположные по их драматургической функции: появление хора-«песни» в Героической, меняющей ход разработки в этот переломный момент¹⁶; и напротив, в IV симфонии – компенсация отсутствия «вокальной» природы лирического тематизма с началом разработки, посредством рождающейся «на глазах» почти шубертовской мелодии с ее вариантными «строфами» и романтической гармонией. В I – IV симфониях подчеркивается роль кульминаций, переломов развития, их преемственность в разных разделах формы. Примеры есть в каждой из симфоний: ярче всего – в Героической с ее масштабными, мощными и разноплановыми смещениями направлений развития; также – в стремительном сонатном аллегро II симфонии. Векторность сонатной драматургии в бетховенских симфониях носит характер причинно-следственного процесса. Такой тип музыкального мышления, названный **аналитическим**, связан с преобладанием мотивного развития (прогрессирующего мотивного дробления), концентрирующегося именно в симфонической сонатной форме и в высшем своем виде представленный у Бетховена.

¹⁶ В III симфонии также отмечены пики превышающих одну другую кульминаций, трагедийный перелом в конце предыкта, «преодоленный» начавшейся репризой; лирико-пасторальное, а затем и героическое преобразование темы ГП в репризе вместе с ростом ее проведений (опять структурно-масштабный рост!), наконец, развивающая и вместе с тем синтезирующая кода.

В этой связи особо важное значение приобретает участок **коды**, названный **итоговым** с точки зрения преобразований тематизма главной партии. С I по IV симфонию прослеживается эволюция заключительных фаз сонатных код, построенных на наиболее лапидарных вариантах тем главных партий, «выкованных» в процессе их предшествующего развития. В Героической симфонии этот этап коды состоит из четырех проведений (парные фразы в тонико-доминантовых соотношениях) преобразованной темы с возглашением сигнального квинтового тона (с т. 635: I валторна, валторны с первыми скрипками, средние и низкие струнные в tutti, октавно удвоенные трубы с репетициями валторн и верхних деревянных духовых в грандиозном tutti). При этом в партии литавр почти сформирована тема Финала симфонии. – Самый первый прецедент такой коды, отдаленно предвещающий триумф темы ГП Героической, мы находим в коде I симфонии, где фанфарный мотив ГП в до-мажоре «взмывает» в трезвучных фанфах все выше, подобно праздничному салюту; параллели – в итоговых фазах код Аллегро II и IV симфоний. В перспективе развитие бетховенского симфонизма приводит к героико-трагедийной итоговой фазе коды первой части IX симфонии, «истинный» итог которой формируется только в финале цикла.

Важное значение для понимания классической сонатной формы и ее драматургии имеет, помимо главенствующих сонатных принципов (сопряжения ГП и ПП, их тонального, структурного, тематического различия, разработочного развития и др.), представление о ее функциональном рельефе и значении в нем **фазных** участков, наиболее неустойчивых. Особенности фаз состоят в их текучести, основанной на мелком (чаще всего фигуративном) синтаксисе, на выражении в них функции

развития, размытости (сглаженности) границ, на возможном смещении фаз «вперед» или «назад» в форме. На примерах сонатных форм венских классиков, в том числе начальных частей первых четырех симфоний Бетховена, выявлены фазные по строению разделы: Вступление (вводная фаза, развивающая и предыктовая фазы), связующая часть ГП (фаза прилегания, движущаяся – модулирующая фаза, предыктовая фаза), фаза сдвига в ПП, отчасти заключительная часть; вся разработка; кода.

Общее представление о функциональном и структурном рельефе сонатной классической формы собрано в размещенной далее схеме, являющейся первым вспомогательным материалом для итоговых заданий.

Знаки (в схемах) **соотношения разделов (сдвигов)** как типа смены разделов):

|| **сопоставление**: один участок формы завершился (функция t), следующий начался (функция i). Таково соотношение частей в простой 2-частной форме и соотношение 1-й и 2-й частей простой 3-частной формы, также – частей сложной 3-частной формы, темы и вариаций, рефрена и 2-го эпизода классических музыкальных форм; → **сопряжение**: один участок формы завершился неустойчиво – он или гармонически разомкнут, или структурно раздроблен и тем самым неустойчив, возникает ожидание (функции $i\ m$) – и далее начинается следующий раздел (чаще всего в нем смешиваются функции $i\ m$). Это важнейший тип соотношения разделов в сонатной форме; ^ **сдвиг-перелом**: в процессе течения одного участка формы происходит его переключение на иной участок формы с новой функцией. Так строится барочная малая фазная форма. В сонатной форме классиков таково строение связующей части, сдвига в ПП, волн развития разработки, а также медленных вступлений и код.

ОБЩАЯ СХЕМА КЛАССИЧЕСКОЙ СОНАТНОЙ ФОРМЫ (ВСТУПЛЕНИЕ →) ЭКСПОЗИЦИЯ || РАЗРАБОТКА → РЕПРИЗА → (КОДА)¹⁷

Раздел	(Вступление)	Экспозиция	Разработка	Реприза	(Кода)
Строение	Фазное (мотивы, фразы; возможна периодическая структура); темп медленный	ГП →ПП	Фазная: вводная, основная (с под-фазами) либо несколько основных, предельт	ГП →ПП	Фазная: вводная, основная (дополнитель-ная/разработочная), заключительная (тематически – итоговая)
Тематизм	Многоэлементный: тематические элементы – разного характера; «поиск» определенности; театральность, лирическая кантилена, хорал и т.д.	см. контекст	1) темы экспозиции и/или 2) новая тема (эпизод)	ГП →ПП	Темы экспозиции в итоговом варианте; редко – новая тема
Тонально-гармонические признаки	От относительной тональной и гармонической устойчивости – к доминан-	ГП → ПП Т → «не-Т» (доминанта параллельной тональности, сфера	Тяготение к сфере S; тональные планы модуляций: по м.2 или б.2, по кварта-	ГП →ПП Т → Т	→ к утверждению тоники основной тональности

¹⁷ Пояснение «см.контекст» означает нерегламентированность данного раздела в указанном отношении.

Оркестр	Контраст групп	См. контекст		
	товому предыдущу (связь с экспозицией); возможен предыхт к иноладовой то-нальности или к иноладовой парал-лельной тонально-сти	доминанты)	квинтовому кругу; терцовый (особен-ность)	

ЭКСПОЗИЦИЯ

Раздел Подразделы	ГП			ПП		
	Вводная фаза ГП	Основная часть ГП	Связующая часть	Вводная фаза ПП	Основная часть ПП	Сдвиг в ПП
Тематизм	См. контекст	Главная тема: 1. мономоти- вная 2. полимоти- вная	а) основная тема ГП б) новая тема	1) новая тема, воз- можно – производна от Г темы 2) вариант Г темы в мо- тематиче- ской ПП	Аналогично предыду- щему	Варианты: 1. новый материал 2. Г тема 3. П тема

Структура, функции	Фаза или несколько фаз	Варианты: предложение, период; цепь фраз, мотивов; функции i (m)	Фаза, фаз в основном три: а) прилегающая к основной части (про-должение, изложение, 2-е предложение, до-полнение) б) модулирующая в) предик-товая. Важ-но: границы фаз размы-ты; фазы могут сме-шаться на соседние участки формы, например, предикт – на начало III;	Неустойчи-ва: краткие мотивы, «движущая-ся» тема	Относи-тельно устойчивая структура, но почти всегда – менее раз-вернутая, чем в изло-жении темы ГП	Фазная; крайняя неустойчи-вость: цепи фигур, краткие мотивы. Вводится сдвигом-переломом $\wedge$	Фразы, предложе-ния, реже – период. Чаще – фаз-ная струк-тура. Функция замыкания: t
--------------------	------------------------	--	--	--	--	--	---

Гармония	Неустойчивая	Относительно экзотическая позиция в основной тональности, устойчивая	функция <i>m</i> Всегда неустойчивая, устремленная к размыканию на D (как и в основной тональности)	Побочная тональность, отклонения, септимальный орган, пункт D	Побочная тональность	Отклонения, кульминация нередко на неаполитанской гармонии	Кадансовые обороты
Тембр (оркестровые средства)	См. контекст	См. контекст	См. контекст	Характерны диалогические переключки мотивов или фраз у деревянных духовых инструментов + валторна, «двойные» введения предложений или фраз (сольные духовые – струнные)	Часто – фактурно-оркестровое crescendo	См. контекст	

Тезаурусным фоном для анализа первых частей остальных симфоний Бетховена, помимо его предыдущих симфоний и произведений в сонатной форме Гайдна и Моцарта, является также рассмотренные в соответствующих темах курса некоторые иные части бетховенских симфоний. Закономерности контраста оркестровых масс, тембров должны помниться по сложной трехчастной форме жанровых частей (камерные трио), так же, как и рост динамических волн и масштабно-структурных преобразований. Достаточно напомнить III часть I симфонии, в I части которой возникает масштабная диспропорция малого повторенного периода 1-й части с разработочной, намного превышающей его серединой и динамической расширенной репризой и кодой. Последовательное интонационное преобразование главенствующего тематического материала, помимо динамизированных реприз простых форм Менуэта и Скерцо, встречалось, например, в разработочных эпизодах и коде вариаций Финала III симфонии, вариациях вторых частей V и VII симфоний.

Л. ван БЕТХОВЕН. V СИМФОНИЯ

Комментарии перед вопросами для анализа.

Это первый из минорных симфонических циклов Бетховена с элементами сквозной драматургии в последовании и объединении четырех частей. Их соотношение по тональному плану — динамичное и концептуальное (отражает направление развития симфонического цикла): до мин. — Ля бемоль маж. (VI ступень, область S), до мин. и До маж. Цикл, после сопоставления трех первых частей, «ускорен» к финалу, сопряженному с предыдущей частью: I || II || III → IV.

I часть

Главные характерные черты и особенности:

Часть, написанная в полной сонатной форме с кодой, исключительно «плотна» по художественным идеям, объему событий, но вместе с тем лаконична — в сравнении с первыми частями предыдущих симфоний, особенно Героической. Содержит резкие и возрастающие драматические контрасты, так как возрастает накал развития. Направление развития тематического материала — от драматического к трагедийному (кульминация разработки, кода), но с внутренним волевым, героическим духом «противостояния». Развитие идет не столько волнами, сколько «уступами» (другая резкость подъемов и спадов) на *crescendo*, на росте не только динамики, но и напряженности событий. Это *crescendo* относится:

- ко всей ГП (см. гармоническое размыкание, оркестровую фактуру, мотивное дробление),
- ко всей ПП, она уже на значительном динамическом уровне, на дробном (фразы лирической мелодики) синтаксисе; такое строение (цепь мелких структур) дает

энергичный музыкальный темп – и переходит в туттийное завершение;

- крещендируют волны разработки, репризы (в которой не угасает «восходящая» динамика экспозиции) и коды. Тем заметнее на этом фоне внезапная «ретардация» (сдерживание, растяжение – замедление) развития в одной из фаз разработки (*надлежит определить самим*), ее «адинамичность», ведет к новому событию в начале репризы. *Причину и следствие этих участков формы следует понять и обосновать;*

- к особенностям именно этой сонатной формы относится ее сквозной мотив, изложенный в ГП. *Задача – проследить судьбу этого мотива: отметить изменения, которые он получает в развитии, и итог этих изменений.*

Ответы на последующие задания должны быть краткими.

1) Главное и первое при анализе – указать интонационные свойства тем экспозиции, чтобы затем можно было отчетливо уловить их преобразования. Это относится к изложению темы ГП, ее развитию сначала на территории ГП; к основной теме ПП, остальному материалу ПП. Определить состав тем при их изложении: мономотивный, полимотивный (новый или производный характер тематических элементов).

2) Записать тональный план экспозиции.

3) Определить границы всех построений с указанием номеров тактов: вводная фаза ГП, основная часть ГП, начало связующей части (помните, что начало связующей части – это начало раздела, связующая всегда начинается после цезуры – именно эта граница не бывает размытой, как границы фаз внутри связующей); в каком такте начинается ПП? Отметить оркестровые различия в ГП

и ПП и направление развития оркестровой фактуры в каждой из партий. Какой оркестровый признак изложения темы ПП встречается также и в I, III, IV симфониях? Каковы разделы ПП, где фаза сдвига, заключительная часть? Отметить, на каком материале строится каждый раздел.

4) Обозначить номерами тактов фазы разработки. На каком тематическом материале строится каждая фаза? Какова «судьба» тем в каждой фазе? Отметить самое необычное событие в разработке (см. комментарии перед вопросами), кульминации. Обратить внимание на то, как готовится реприза (особенности предыкта).

5) Обозначить номерами тактов начало репризы, сравнить оркестровку *ff* экспозиции и репризы. Каковы изменения ГП в репризе? Новое событие в ее изложении? Изменения в ПП?

6) Где начинается кода? На каком материале она строится? Есть ли отзвуки разработки (см., в частности, оркестровку)? Обратите внимание на новые тематические элементы в коде. Что именно в теме ГП подчеркивает Бетховен в итоговой фазе коды? Сравните с аналогичными фазами в других симфониях, например, III.

Л. Ван БЕТХОВЕН. VI СИМФОНΙΑ «ПАСТОРАЛЬНАЯ».

Симфония программная, даже ее тональность Фа мажор обладает пасторальной семантикой. *Назвать другие сочинения венских классиков любого жанра в этом характере и тональности. Привести названия всех частей VI симфонии и их тональности.*

Цикл пятичастный, соотношения частей по типам сдвигов:

I || II || III → и ^ IV → V

Отметить, в каком из симфонических циклов Бетховена между частями встречается сопряжение.

Жанр симфонии – лирико-пасторальный. В ней есть и контрасты – но она построена совершенно иначе, чем насыщенная контрастами V симфония. Лирико-пасторальный тематизм требует соответствующих по жанру и форме музыкальных тем, их определенного строения и способов развития:

а) пастораль выражена в следующих жанрах: песня, наигрыши, золотые ходы-зовы, танцевальность, скерцо (как выражение игрового начала – радости жизни); образы природы даны и через их лирическое преломление, и посредством элементов музыкальной изобразительности (лиризованный образ «ручья», предвосхищение Шуберта! – пение птиц, гроза: молнии, гром). Эти и иные образы связаны со сферой пантеизма, идеалами эпохи Просвещения;

б) лирический аспект выражен в широком диапазоне тематизма лирической жанровости: в мелодизме, напевных, ариозных (II ч.) и песенных по истокам темах, в инструментально-«хоровых», гимнических темах и преобразованиях начального камерного по характеру материала (см. «хоровые» гимны в кульминациях, как выражение чисто бетховенского, героико-торжественного, «торжествующего» начала).

Никто до Бетховена не писал такой музыки в симфоническом жанре. Отсюда – открытия композитора в те-

матизме, приемах развития, в форме, в том числе – в изменениях сонатной формы и ее драматургии.

Не забудем, что рассмотренные ранее в учебном курсе III и IV части этой симфонии также необычны по тематизму и строению. Так, жанровая часть совсем не похожа на норматив с типичной для нее сложной трехчастной формой с трио. Как и в IV симфонии, она содержит черты сложной **двойной 3-частной**, но с массой нетиповых признаков: два Трио (первое не выделено в нотации ни названием, ни знаками повтора; второе – двудольное вопреки традиции скерцо с менуэтным 3-хдольным генезисом), ее последняя общая реприза сокращена и разомкнута (в VI низкую ступень – прерванным оборотом мажоро-минора), IV ч. – фазная и разомкнутая, непосредственно вливается в Финал.

Чтобы уловить красоту музыки и осмыслить значение музыкальных интонаций, перед выполнением письменного задания предлагается так называемое *аналитическое слушание*. Необходимо несколько раз прослушать части симфонии с партитурой, вникая в приведенные указания разделов и фаз (см. номера тактов). Такты и вопросы к ним указаны по разделам. Таким образом, задача анализа освобождается от поиска цезур, определений крупного и среднего планов формы – для того, чтобы сконцентрироваться на главном: интонационной стороне музыкальных тем, их развитии и итоге.

I часть.

Ее форма – полная сонатная, с кодой. Тональный план экспозиции – типовой автентический (Т – D: Фа мажор – До мажор), в репризе ПП в тональном подчинении (Фа-мажоре). И это – **в с е**, что есть в этой части симфонии из типовых признаков сонатной формы,

остальное – необычное, не типовое, а индивидуальное, новое: художественные открытия. Одним из главных открытий является применение Бетховеном метода **вариантного развития**, наряду с типовым для сонатной формы мотивным развитием.

Экспозиция

ГП тт. 1 – 66.

Основная часть: тт. 1-52

1-е сложное построение: тт. **1–29**: фраза 4 т., затем пара мотивов 4 т., снова фраза 4 т. и далее – связанные построения до т. 12, дополнение 13–16 т.; размыкающий доминантовый предыкт (фазный, нарушающий статус предложения его «растяжением») т. 16 – 28.

2-е сложное построение: тт. **29–52**.

Вопросы: какова жанровая природа фраз, одинакова ли она в разных фразах? Как меняется характер интонаций (жанр) во 2-м сложном построении? Можно ли назвать эти построения предложениями? Образуют ли они период? Приведите аргументы «за» и «против» как предложений, так и периода. Каково соотношение интонационной природы фраз, мотивов – и их изложения струнной группой в начале? Какие жанровые «обертоны» вносятся оркестровым развитием на протяжении 1-го предложения ГП и ее 2-го предложения?

Связующая часть: тт. 53–66. *Встречалась ли в симфониях I – V связующая часть, так глубоко отделенная от основной части ГП, столь краткая, подобная связке?*

ПП тт. 67 – до конца экспозиции.

осн.1-я Побочная: тт. **67–93**,

осн.2-я Побочная: тт. 93–115 (она же в функции сдвига).

Заключительная часть: т. 115 до конца экспозиции.

Вопросы: какова жанровая природа каждой темы ПП? Сравните с тематизмом ГП. Есть ли типичные для тем побочных партий бетховенских симфоний переключки духовых? Какой материал ярче, индивидуальнее – ГП или ПП? За счет чего? Слышна ли в какой-либо из тем близость к фольклору? Если да, то в каких признаках это проявляется? Если нет, то каковы жанровые признаки тем?

Разработка:

вводная фаза тт. 139–150.

1-я фаза: тт. 151–190.

2-я фаза: тт. 191–236.

3-я фаза: тт. 237–279.

Вопросы: на каком материале строятся фазы разработки? Тональный план фаз, особенности гармонии: «классические» или «предромантические»? Какой участок последней фазы заменяет доминантовый предыкт и даже напоминает ложную репризу? Какова особенность гармонии перед самой репризой?

*Каковы приемы развития, и чем отличаются в фазах (как минимум, в одной из фаз – в какой?). Сохраняется ли характер интонаций, их жанр в разработке, в данных приемах развития? Обратите внимание на роль pedalных аккордов духовой группы при *crescendo* двух первых фаз: есть ли в них некое жанровое начало, если есть – какое и что вносит в характер музыки?*

Реприза. Отметьте кратко изменения в сравнении с экспозицией.

Кода: т. 414. Материал коды. Есть ли в ней итоговая фаза? Какие темы можно считать итоговыми, в каком характере (жанре) они написаны? Определите фазы коды, и среди них – самую последнюю фазу: как вы понимаете музыку, характер этого заключения – особенно если вспомнить итоговые фазы и окончания код почти всех предыдущих симфоний: мощные, туттийные, героические?

Л. ван БЕТХОВЕН. VII СИМФОНΙΑ. I часть.

По масштабу цикл VII симфонии не уступает циклам III – VI симфоний, но ее драматургию Бетховен выстраивает совершенно по-новому. Главный контраст выносится за пределы первой части и выражен в ее соотношении с трагедийным по концепции ля-минорным Allegretto. Вместе с тем, и в самой первой части достаточно контрастов, но иного плана: контрастов «подготовки к действию» и самого «действия», движения. В этой симфонии слышны отдаленные отголоски образов II симфонии с ее медленным вступлением и песенно-маршевой темой ПП, IV симфонии (также со вступлением) с ее контрастом оркестровых масс, исполненных фигуративной моторной энергии – и мелодических тем, разного жанрового наклона; также угадываются отзвуки жанровых тематических элементов Пасторальной симфонии. Но над всем главенствует идея движения – мощного, необходимого, доходящего до кульминаций, соизмеримых с V симфонией.

Вопросы:

Вступление: строение в крупном плане, темы и их образная сфера (характеризуемая через жанры), особенно сти (по количеству тем, тембро-оркестровой драматургии, гармонии). С каким сонатным тематизмом первых

частей других симфоний можно сопоставить темы этого вступления?

Экспозиция:

- точное начало (такты) ГП?

- **Основная часть:** жанровые признаки темы ГП. Широко распространено выражение об этой симфонии как «апофеозе танца» (Р. Вагнер). Какие более выраженные жанровые свойства есть в теме ГП? См. ее мелодии, их строение (оно как раз «намекает» на жанр темы), инструменты (и в начале, и особенно в кульминации ГП). Есть ли признаки аналогичных жанров эпохи Французской революции?

- **связующая часть:** с какого раздела ГП она начинается? Обратите внимание на все фазы связующей части, какой из них нет, и где она в дальнейшем появляется, в качестве «компенсации»?

ПП: тональность (тональности); сколько основных разделов, сколько изложено тем? Каково их соотношение с темами ГП? Есть ли признаки, типичные для побочных тем Бетховена – переключки духовых? Если есть, то в чем отличие от, например, побочных тем I, III симфоний, и чем это объяснить? Сдвиги в ПП. Заключительная часть. Очевидные, наиболее заметные жанровые признаки всех тем ПП, в том числе заключительной части.

Разработка. Главная особенность разработки: на каком тематическом материале она строится? Приемы развития. Попробуйте услышать отдаленные предвестия темы ГП IX симфонии – где, на каком материале?

Реприза. Особенность момента появления репризы. Какие изменения возникли в репризе?

Кода: гармония начала; есть ли итоговая фаза, если да – в чем интонационный итог? Если нет, можно ли это объяснить?

Л. ван БЕТХОВЕН. VIII СИМФОНИЯ. I часть

Требуется самая общая характеристика I части этой симфонии, в сравнении с другими симфониями композитора. Конечно, следует разобраться в строении разделов, найти их границы. Обратите внимание на семантику тональности; жанровые черты тем; особенности тональности ПП (начало). Насколько «менуэтна» тема ГП, можно ли ее представить первой частью Менуэта симфонического цикла? Если нет, то почему? В какой момент музыкальный образ темы ГП «переключается» с отчетливо жанрового на динамический? Какие приемы развития и в каких участках формы выражают игровое, скерцозное, комическое начала? Главное внимание следует обратить на коду, итог развития темы ГП.

Л. ван БЕТХОВЕН. IX СИМФОНИЯ. I часть

Говоря о каждой из бетховенских симфоний, неоднократно приходилось отмечать то, что в них встречается *впервые* в истории симфонического жанра и сонатной формы. IX симфония Бетховена вся построена на открытиях. Напомним главные особенности цикла этого грандиозного симфонического полотна: Скерцо является второй частью, а медленная часть – третьей, вопреки нормативу циклической симфонии; финал включает хор и солистов, что придает целому ораториальные черты. Строение самих частей также далеко от норматива, их масштаб несоизмерим с масштабом частей других бетховенских симфоний, даже Героической. Направленность цикла от первой части к финалу не прямолинейна, постепенное вырастание главной идеи симфонии проходит разными путями в каждой части, и в каждой части есть свой «итог» этого движения. Линии развития главных мыслей, образов и идей проложены в первой, заглавной части

симфонии. К ее осмыслению можно приблизиться, начав с общего плана композиции, отметив тематические комплексы экспозиции и наиболее важные, «узловые» точки формообразования.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Вопросы:

- тт. 1–16: вступление или вводная фаза ГП? Что из звучащего музыкального материала относится к развиваемым далее тематическим «атомам»? Каковы их интонационные свойства? Какое интонационное «содержание» несут пунктирные субмотивы? Какое образное значение кроется в педальном фоне, как этот фон развивается в оркестровом плане? Чем отличается окончание т.16: есть ли цезура, насколько типична для этого момента гармония?

- **ГП, основная часть:** по тематизму она моно- или полимотивна? Одинаковы ли интонационные признаки этих интонаций? Соотношение синтаксических звеньев: дополняющее или контрастное? Можно ли «исчислить» объем тематических звеньев в первом предложении темы ГП? Если нет, то почему (см. соединение мотивов, субмотивов и фигур)? Есть ли с чем сравнить – с каким тематизмом ГП других симфоний? В чем отличие?

Связующая часть: где начинается? Соотнесите с основной частью. Что необычно в гармоническом «развороте» темы ГП в рамках связующей части?

ПП: ее тональность – нормативна или нет, где еще наблюдается подобное тональное соотношение?

Оцените масштабное соотношение ГП и ПП. Где еще (среди симфоний Бетховена) встречалось подобное соотношение?

Сравните тематизм ПП с тематизмом ГП. Вся ПП: одно-темна, многотемна? Особенности тематизма в сравнении с темой ГП.

См. тт. 74–80, 80–88, 88–101||102–110, 120, 130, 132, 138, 146, 150–160: какие синтаксические элементы, или части, или фазы встречаются в указанных «точках» и участках ПП? Какую роль в тематизме ПП играют: а) мелодические интонации? связываются ли они в длинные мелодические линии? б) интонации «движения» в виде гармонических и мелодических фигураций, пассажей? только ли «фон» они составляют? вслушайтесь в индивидуальные, неповторимые «повороты» мелодизированных линий, например, из 32-х для ответа на вопрос об их интонационных свойствах.

Чем отличается сдвиг в ПП этой части (по масштабу, тональному развитию, тематическому содержанию)?

На каком материале строится **заключительная часть**? Какой образ (через жанр) она утверждает?

РАЗРАБОТКА. Ее надо послушать с партитурой несколько раз. Уловить крупный план: **т р и** масштабные фазы, последняя включает предыкт.

Главный вопрос: судьба тем. Вся ли тема ГП с неизменным порядком элементов участвует в разработке? На каких элементах тем экспозиции строится какой раздел разработки? Какую образную трансформацию претерпевает начало темы ГП? Не пропустите такие семантические «знаки», как тональность нового облика темы, у каких инструментов звучит мелодия и на каком фоне (в отличие от экспозиции). Обратите внимание на новые мелодические интонации (вместо I и V ступеней, вместо кварт и квинт).

Где и как звучит одна из тем ПП (в начале, середине, последней фазе разработки)? Гармонические, тематические, образные особенности предыкта.

РЕПРИЗА. В каком такте начинается?

ГП: Что изменилось в образном плане, в жанровых свойствах темы? Как преобразилось оркестровое звучание ГП в репризе, и какой тип репризы это образует? Обратите внимание на особенности гармонии, на роль басового плана фактуры (на каком аккорде строится реприза?), на значение партии литавр.

ПП: тональность, лад, изменения.

КОДА. См. крупный план коды по тт. 427, 469, 513–547. Вид коды (кода-дополнение, кода-разработка). Есть ли новый материал, каков он по жанру и образному строю? Есть ли итоговая фаза, что утверждает? С какими участками формы I части III симфонии, других ее частей, V симфонии можно сопоставить фазы этой коды?

Обобщающее задание: 1) попытаться отметить посредством условных буквенных знаков последовательность тематических элементов, по разделам: сначала – по ГП, затем – по всей ПП; какой вывод можно сделать о тематическом объеме экспозиции? 2) построить схему сначала экспозиции, с указанием тактов по разделам, затем отдельно – схему разработки с указанием тонального плана, и отдельно – репризы вместе с кодой (указать такты). В этой схеме знаками динамики и динамических «вилочек» отметить кульминации, подходы к ним, спады-переломы развития: драматургические «узлы».

ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «СОВРЕМЕННАЯ КАМЕРНАЯ МУЗЫКА: ТЕМБР, ЖАНР, ФОРМА»

В качестве заданий за вторую половину VI семестра фигурируют три типа письменных работ. *Первый* из них – составить комментированный список сольных произведений для своего инструмента из музыки композиторов второй половины XX – начала XXI веков: задание, полезное для представления о своем возможном сольном репертуаре. Для этого рекомендуется воспользоваться Программой дисциплины (см. сноску 3), монографиями о творчестве разных композиторов данного периода и другими источниками. Список предполагает минимальные комментарии: указание на дату создания сочинения; краткое, самое общее определение жанра (программная/непрограммная миниатюра, сюита, соната и т.д.). Следует обратить внимание на данное композитором жанровое и/или программное название, на такие очевидные признаки, как количество частей и продолжительность звучания. *Второй тип* задания включает две краткие самостоятельные работы (как основы для устного доклада) по произведениям одного российского и одного зарубежного композиторов данного периода (по собственному выбору, предварительно обсужденному с преподавателем); далее оно представлено в виде рекомендованного плана с вопросами. *Третье* задание состоит в письменных ответах на вопросы по нескольким предложенным произведениям.

Примерный план с комментариями для выполнения самостоятельных аналитических работ

При выполнении самостоятельных письменных работ встает ряд проблем, достаточно сложных не только для студентов исполнительских факультетов. Выделим среди них важные для самостоятельного анализа проблемы **музыкального тематизма и формы**, нуждающиеся в нескольких предварительных замечаниях. Вопросы и музыкального тематизма, и формы в музыке послевоенного авангарда второй половины XX века недостаточно изучены в специальной литературе, изобилующей разноречивыми мнениями и сложной терминологией, преобладающим вниманием к техническому аспекту композиции. Поэтому не лишними будут следующие комментарии.

Музыкально-эстетические установки в ряде направлений послевоенного периода развития музыкальной культуры нацеливают на поиск новизны, индивидуальных **языковых и структурных** принципов композиции.

Индивидуализация языка, обновление звуковой палитры частично усложняют коммуникацию «композитор – слушатель»; но музыка есть музыка: ее восприятие немислимо вне «интонационного фонда» эпохи, слухового запаса музыкальных представлений; при слушании неизбежно возникают прямые или косвенные музыкальные ассоциации разного рода: стилевые, жанровые, изобразительные и т. д. Они-то и находятся в центре нашего внимания при анализе произведений композиторов второй половины XX века.

Индивидуализация формы означает образование неповторимых, нетиповых структур, характерных только

для данного композитора и даже данного произведения. Таким образом, в музыке этого периода не складываются музыкальные формы, общие для творчества разных композиторов, иначе говоря – такие формы, которые могли быть названы типовыми (подобно классико-романтическим гомофонным формам). С другой стороны, в организации звучания, нового по фоническим качествам, по языку и технике, нередко встречаются закономерности прежних, типовых гомофонных и полифонических форм, но именно в виде их отдельных признаков (принципа обрамления композиции, вариантной или вариационной репризности, рондальности, строфики; вариаций). Однако, отдадим себе отчет в том, что даже если композитор декларирует, например, «сонатность» (названием сочинения, либо авторским комментарием), обозначает пьесу как «рондо», «вариации», «фуга» и т.д., это не означает, что он следует классическим (барочным и иным) закономерностям типовых форм. Практически невозможно «говорить» музыкальным языком своей эпохи, выражать новые образы и идеи посредством форм ушедших столетий. Об этом свидетельствует даже не столько музыка некоторых направлений XX века (неоклассицизм, полистилистика), сколько факт эволюции типовых форм (например, той же сонатности, столь разнящейся в музыке классиков и романтиков), их преобразование уже в музыке XIX века и творчестве крупнейших композиторов современности (например, сонатность, далекая от классико-романтических нормативов в музыке Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Онеггера).

Для целей данного учебного курса необходимо и достаточно направить внимание на то, чтобы уловить признаки типовых форм или их основных закономерностей. Наряду с этим, требуется представлять и иные, не

типовые музыкальные формы и их признаки, также сложившиеся задолго до современности (прежде всего, в опере, а также в романтических программных, фантазийных жанрах, в барочной, ренессансной, средневековой музыке), но трансформированные в новых языковых, стилевых и жанровых условиях. К ним относятся формы смешанные, контрастно-составные, цепные и фазные. При известном упрощении об основных тенденциях формообразования в современной музыке можно сказать следующее.

1. Как определить, в самом общем плане, строение всей формы или ее участков? Музыкальное целое может восприниматься либо слитным, либо дискретным (разделяться цезурами на участки). Решающую роль в членении целого играет контраст, повторность (репризность) и другие факторы. Цезуры, маркируя границы между участками формы, могут быть отчетливыми (тогда мы ставим вопрос о средствах их образования) или завуалированными. Сами участки формы при отчетливости их границ образуют **разделы**, или **части**. При слитном течении формы в ней можно уловить **фазы**, для них характерна размытость границ (вспомним малые фазные формы эпохи Барокко, фазное строение разработки и иных участков типовых форм). Итак, при самой общей характеристике формы мы обозначаем ее либо как **дискретную** (состоящую из частей), либо **фазную**. Слитно развертывающуюся фазную форму также обоснованно называют **сквозной**.

2. Кратко обозначим разновидности основных нециклических (в широком смысле одностатных) форм:

- если мы наблюдаем в сочинении явные признаки двух и более типовых форм, то форма **смешанная**;

- если чередуются несколько развернутых, контрастных по материалу, темпу, фонизму разделов, это говорит о признаках **контрастно-составной** формы (ABCDEF...);

- если перед нами цепь разных по материалу, даже контрастных звеньев, состоящих из мелких синтаксических элементов, то форму можно назвать **цепной** (a d c d e f ...);

- если в сочинении зачины нескольких разделов однотипны, а сами разделы масштабно соизмеримы (относительно равномасштабны), это указывает на **строфичность**;

- наконец, если форма раскрывается непрерывно, без глубоких цезур – она **сквозная фазная**.

Признаки названных форм могут быть, в свою очередь, смешаны.

3. В отношении формообразования в музыке XX века в критической и музыковедческой литературе широко применяется достаточно неопределенный термин «*свободная форма*». Данный термин логически уязвим. Возникает вопрос: от чего такая форма свободна? Как уже было сказано, в пост-авангардной музыкальной современности не сложились структурные закономерности, единые для разных композиторских школ, направлений, техник, подобные закономерностям эпохи типовых классико-романтических форм. Такие выражения, как «форма свободна от классических схем», или «композитор борется с классическими формами» – не более чем тиражируемые музыковедческие штампы. Стоит отнестись к таким высказываниям критически (какие классические формы, схемы могут быть через сотню с лишним лет после романтизма и тем более классицизма; так и хочется заметить: «опоздали бороться»).

Итак, в самостоятельной работе рекомендуется придерживаться следующего плана.

Введение. Оно должно быть кратким, так как цель работы – в первую очередь сама музыка, собственные аналитические идеи. Поэтому мы не ставим задачу реферативно пересказать «чужие слова»; известный по музыковедческой, критической, биографической литературе материал по истории создания и анализу композиторской техники может использоваться лишь для ответов на конкретные, поставленные далее вопросы:

- к какой композиторской школе и/или направлению относится творчество данного композитора?

- интерпретация даты создания сочинения: к какому периоду творчества оно относится (раннему, зрелому, позднему)? Почему это существенно: в начале творческого пути композитора могут проявляться отчетливое влияние композиторской школы либо увлеченность техническими поисками, экспериментами; зрелый период творчества отличается, как правило, концентрацией главных признаков стиля; в поздний период встречается как изменение творческих установок, так и возвращение к начальным стилевым ориентирам;

- о чем говорит авторское название произведения: как жанровое, так и программное? Так, если сочинение названо Сонатой, то что в нем «сонатного»: в самой форме (это сонатный цикл, либо черты сонатной формы)? Отсылка к романтической/классической/доклассической традиции? Метафора? Если название программное, то на какие явления (внемузыкальные, музыкальные) оно ориентирует слушателя? Главное: как и в чем именно проявляется указанная композитором программность в самой музыке?

О тембровой стороне музыки. Это начало главного раздела, в нем должны быть представлены только собственные наблюдения и мысли о сочинении (еще раз подчеркнем: не реферативное переизложение доступных источников). Начинаем с самых очевидных признаков: тембра, инструментария, соотношения инструментов в ансамбле, а также особенностей нотации:

- каков инструментальный состав, тип ансамбля/соло? Поискать объяснение выбора композитором данного состава (инструмента) в истории его создания (например, оно может быть сочинено по заказу; см. также посвящение сочинения конкретному солисту, имени-тому ансамблю);

- к какому типу камерной музыки относится данное сочинение, судя по его темброво-инструментальному составу: к сольному или к ансамблевому монотембровому, политембровому (смешанному по типу инструментов), вокально-инструментальному? Особое внимание следует обратить на участие в ансамбле многозвучных («гармонических») инструментов – преимущественно фортепиано (а также органа, арфы). В этой связи следует обдумать вопрос трактовки фортепиано: как сопровождающего (фонового), либо концертирующего инструмента; как инструментальной партии, несущей следующие функции: выражения пульсации движения, воплощения «оркестральности», фактурно-тембровой «массы»; охвата всех возможных (в том числе крайних) регистров как компенсации ограниченной тесситуры иных членов ансамбля (например, высоких звучаний флейты, либо, напротив – низкого регистра контрафагота, контрабаса и т.д.); либо выражения функции инструмента, «резонирующего» части инструментов ансамбля, или, напротив, противопоставленного им; функцию ударного инструмента. Жела-

тельно параллели: встречаются ли подобные инструментальные составы либо сольные пьесы для данного инструмента у современников, у композиторов прошлого? Какой вывод можно из этого сделать (например, констатировать абсолютное новаторство при выборе данного состава, либо следование традиции – но указать, какой именно и в чем состоит ее преобразование; возможно сочетание разных факторов)?

- указать особенности нотации, обязательно вникнув в композиторские пояснения (вводный раздел партитуры) – авторский «путеводитель» по нотации. О каких видах композиторской техники (направлений) свидетельствуют те или иные особенности нотации?

- указать особые приемы звукоизвлечения, трактовки инструмента, взаимодействия/соотношения инструментов в ансамбле (роль ударных приемов, звукоизобразительных, шумовых; использование одного инструмента в роли другого – по тембру и т.д.). Попытаться обдумать и сформулировать ответ на вопрос: какова художественная цель этих приемов? Какова трактовка композитором данных инструментов? Выдерживаются ли в произведении традиционные инструментальные амплуа, либо происходит расширение возможностей инструмента, соотношения инструментов в ансамбле?

О музыкальном материале и форме. Музыкальный материал произведения требуется осмыслить, прежде всего, с точки зрения его художественной выразительности, далее – в аспекте некоторых наиболее общих признаков его структурной организации (мелкого синтаксического и наиболее крупного плана формы). Преобладающий в современной композиторской практике и аналитической литературе технологический подход к музыкальной форме важен для профессионального анализа, но

он требует специальной подготовки и мотивации (в основном, играет познавательную и обучающую роли для студентов-композиторов, дирижеров, музыковедов). В настоящем учебном курсе эти задачи ограничиваются самой общей констатацией типа музыкальной техники, на первый план выходит главная цель: осмыслить музыкальную самоценность произведения, его эстетическое воздействие на профессионального музыканта как «просвещенного» слушателя. Тем самым в центре внимания оказывается художественный результат реализации технических замыслов.

Вопросы по жанру, форме и тематическому материалу:

- Каковы **жанр и форма** сочинения (в самом общем смысле), с конкретизацией жанрово-тембровой составляющей (монотембровый и т.д., см. выше): одночастная инструментальная (вокально-инструментальная) миниатюра, развернутая одночастная пьеса, циклическое сочинение (сонатный цикл, сюитный цикл как цикл миниатюр – программный или непрограммный; развернутый сюитный цикл; вокально-инструментальный цикл)?

- Каковы главные **выразительные свойства** музыкального материала: вызываемые им стилевые и жанровые параллели и ассоциации, на каких признаках они основаны (тембровых, фактурных, ритмических, гармонических, мелодических и иных)?

- Можно ли выделить в музыкальном материале индивидуальные для данного произведения, репрезентирующие его качества (первое фундаментальное свойство **тематизма**, по которым слушатель узнаёт произведение)? Если да, то является ли этот тематический материал основой для развития (второй важнейший признак му-

зыкальной темы), остается ли неизменным на протяжении сочинения весь тематический комплекс (в его экспозиционном виде), либо он изменяется, оставаясь узнаваемым?

- В произведении только один тематический материал, или несколько? Если несколько, то каково их соотношение (родство, контраст)?

- Главное и важнейшее: каковы интонационные признаки темы (тем): по звуковысотности, ритму, фактуре, тембрам, оркестровке?

- Следует внимательно отнестись к синтаксису (фигурам, мотивам, фразам); начинать слушать и изучать произведение желательно, ориентируясь именно на синтаксис, тогда развитие будет восприниматься более отчетливо;

- Определяется ли крупный план формы на слух, если да, то по каким признакам? Каковы средства образования цезур либо отличия друг от друга отдельных фаз?

- Встречаются ли в сочинении признаки типовых (классико-романтических) форм в виде репризности, двухчастности или трехчастности, вариационности, рондальности? Если нет, то к какому виду нетиповой формы можно отнести данную композицию?

В предлагаемом рекомендованном плане допустимы перестановки позиций. Приветствуется собственные мысли о музыке, сообщенные сверх плана.

Письменные аналитические задания

Б.И. Тищенко (1939–2010). «Ярославна» (Затмение)
(соч. 58, 1974)¹⁸

Музыка балета Бориса Ивановича Тищенко «Ярославна» – одно из уникальных произведений композитора-представителя Ленинградской-Петербургской композиторской школы. Написанная в жанре балета в трех актах на либретто О. Виноградова по «Слову о полку Игореве», эта музыка может звучать и исполняется также вне театра, так как обладает музыкальной самостоятельностью, самооценностью. Произведение не относится к числу камерных, его оркестр массивен; более того: жанр балета, масштабного музыкально-театрального цикла, дополняется жанровым признаком оратории в связи с использованием композитором хора. Однако драматургия цикла включает резкие контрасты между частями (номерами), выполненными крупным фресковым штрихом, большими цельными оркестровыми массами, с обобщенным, также крупного штриха тематизмом – и разделами сугубо камерными, тончайше детализированными по оркестровке, музыкальному материалу. В этих контрастах

¹⁸ Тищенко Б.И. «Ярославна» (Затмение)). Балет в трех актах. Либретто О.Виноградова по «Слову о полку Игореве». Соч. 58. – Партитура. – Санкт-Петербург, Издательство «Композитор. Санкт-Петербург», 2012. – Рекомендуются прочесть: Ручьевская Е.А. К 70-летию Б.И.Тищенко / Работы разных лет: в 2 томах. Том 1. Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 144-146; две вступительные статьи в названной партитуре: Бялик М. О Борисе Тищенко. Там же. С. 5–8; Ярославна. Там же. С. 20–22. См. также ссылку: <https://classic-online.ru/ru/production/3040>

воплощена и театральная специфика произведения (контраст становится как будто «зримым», обращенным к визуальному восприятию), и укрупненный рельеф древнего литературного первоисточника, и обостренная трагичность темы.

Соответственно названию, литературному первоисточнику (Слово о полку Игореве) и прецедентам (опера А.П. Бородина, оратория Л. Пригожина «Слово о полку Игореве» 1966 г.), Б.И. Тищенко обращается к кругу образов, связанных с Древней Русью, фольклору (без цитирования), воссоздает самый дух архаики – тембром, нетемперированностью ритма и звуковысотности, малообъемными архаическими ладами, характерной для эпической песенности вариантностью. Музыка богата разноплановыми образами, овеванными трагическими тонами: печальны, тревожны образы природы, данные сквозь призму трагического и «пелену времен»; немало изобразительного, преображаемого «на глазах» в повышенно-экспрессивное. Есть и лирика, как и у Бородина, но не на первом плане: это глубинный пласт лирической пейзажности и витающий «над» миром раздоров и войны образ сострадающей любви.

Для слушания, размышления и анализа выбраны в основном камерные фрагменты (для духовых инструментов, струнных, смешанных), хотя не только. Начав слушать и разбираться, настоящий музыкант не сможет оторваться и послушает все целиком. Но внимание следует сконцентрировать на выделенных мной номерах и фрагментах, написав несколько слов о каждом в соответствии с поставленными вопросами. Надо отметить особенные приемы, типичные для современной музыки (способы звукоизвлечения, нотации, отдельные композиционные приемы). Необходимо обратить внимание на стилевое

«наследие», провести параллели между музыкой Тищенко – и, прежде всего, музыкой Шостаковича, также классиков-кучкистов (разумеется, на первом месте А.П. Бородин, а также Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский), И.Ф. Стравинского, Г.И. Уствольской.

См. следующие фрагменты:

Действие I. Вступление: образы, тембр. Тематизм, его интонационные истоки, роль лада, ритма, фактуры. В чем состоит развитие? Слышны ли традиции (ассоциации с музыкой других композиторов), чем отличается? Строение (в общем плане).

С. 68 партитуры: «Плач по убитому» (вопросы аналогичны).

С. 69 партитуры: «Ярославна» (вопросы аналогичны).

С. 117 партитуры: «Затмение». Оркестровая драматургия. Динамическое развитие. Интонационный строй музыкального материала.

Действие II. С. 133 партитуры: Вступление. Тембры, жанр, строение. Композиторские традиции.

С. 145 партитуры: «Степь»: вступительный раздел (ц. 155 – 161). Тембр, музыкальный материал, традиции, их обновление.

С. 194 партитуры: «Игры с половецкими девушками». Жанр, тембры; ритм. Традиции, их обновление.

С. 202 партитуры: «Ночные предчувствия». Ритм, тембр, фактура.

С. 210 партитуры: «Вежи половецкие». Тембр и его развитие. Техники, нотация, художественный результат (цель приемов). Оркестровая и динамическая драматургия.

Действие III. С. 232 партитуры: «Стрелы». Ритм, мотивы, изобразительное и экспрессивное: что на первом плане?

С. 275 партитуры: «Степь смерти». Интонационный строй, образы. Техника.

С. 278 партитуры: «Плач Ярославны». Те же вопросы. Сравните с Плачем Ярославны из оперы Бородина: есть ли общее? В чем отличие? Отражены ли в музыке программные моменты, связанные с древнерусским текстом Плача Ярославны из «Слова о полку Игореве»?

Перевод Д. Лихачева¹⁹:

На Дунае Ярославнин голос слышится,
кукушкою безвестною рано кукует:
«Полечу, — говорит, — кукушкою по Дунаю,
омочу шелковый рукав в Каяле-реке,
утру князю кровавые его раны
на могучем его теле».
Ярославна рано плачет
в Путивле на забрале, приговаривая:
«О ветер, ветрило!
Зачем, господин, веешь ты навстречу?
Зачем мчишь хиновские стрелочки
на своих легких крыльицах
на воинов моего милого?
Разве мало тебе было под облаками веять,
лелея корабли на синем море?
Зачем, господин, мое веселье

¹⁹ Слово о полку Игореве / вступ., подгот. текста, пер. с древнерус., примеч. Д. С. Лихачева; ил. Г. Захарова. — Кемерово: Кн. изд-во, 1984. — 96 с.: ил. С. 57–58.

по ковылю ты развеял?»
Ярославна рано плачет
в Путивле-городе на забрале, приговаривая:
«О Днепр Словутич!
Ты пробил каменные горы
сквозь землю Половецкую.
Ты лелеял на себе Святославовы насады
до стана Кобякова.
Прилелей же, господин, моего милого ко мне,
чтобы не слала я к нему слез
на море рано»

Ярославна рано плачет
в Путивле на забрале, приговаривая:
«Светлое и трижды светлое солнце!
Всем ты тепло и прекрасно:
зачем, владыко, простерло ты горячие свои лучи
на воинов моего лады?
В поле безводном жаждою им луки скрутило,
горем им колчаны заткнуло?»

Два произведения для сольного мелодического инструмента:

Хельмут ЛАХЕНМАН (1935 - 1990).

DAL NIENTE (INTERIEUR III) для солиста-кларнетиста (1970),

PRESSION для виолончелиста (1970)

Хельмут Лахенман – немецкий композитор, один из лидеров (наряду с П. Булезом и К. Штокхаузенем) пост-авангардного направления в западно-европейской музыке, с 1957 г. – участник Дармштадских курсов.

Для понимания отдельных сторон предлагаемых произведений важно иметь в виду эволюцию взглядов композитора²⁰, пришедшего к идее так называемой «инструментальной конкретной музыки». В отличие от «чистой» конкретной музыки, использующей записи внешних звуков мира (города, машин и пр.), Лахенман применяет считавшиеся прежде неэстетичными звуки, извлекаемые из музыкальных инструментов (ударные, шелестящие и пр.) посредством новых исполнительских приемов.

²⁰Часть эстетики Лахенмана включает принцип «отказа» в музыке от гедонистического начала (концентрирующегося в массовых музыкальных жанрах), от нормативных тембров и способов игры. На этом основаны его поиски новых путей в искусстве, новой эстетики и философии, понимания музыки и пр. Важно: как и у многих композиторов второй половины XX в., его взгляды – реакция на тотальный сериализм как способ полного контроля композитора над музыкальной тканью. Но при этом *ранние* сочинения Лахенмана – неоромантические, как и у К. Пендерецкого (у которого неоромантические черты проявляются и в поздний период творчества; все это важно для понимания истоков и основ стиля).

Время создания обоих произведений – зрелый период творчества, освоение идеи «инструментальной конкретной музыки».

О сочинениях: они написаны для разных сольных инструментов, преимущественно мелодических. Однако композитор резко расширяет границы возможностей звукоизвлечения на каждом из них, с чем связаны важные вопросы к обоим сочинениям. Вопросы частично совпадают.

Для студентов духового отделения:

Хельмут ЛАХЕНМАН. *Dal Niente (Interieur) für einen Solo-Klarinettisten* (1970).

Рекомендуемая аудиозапись²¹: Увэ Мёкель (кларнет, 1994; длительность: 14'23")

1) Название: *Dal Niente* (ит., букв. «из ничего»), *Interieur* (фр., букв. «внутренний», внутри, или: «интерьер»), также см. пояснение *für einen Solo-Klarinettisten*. Чтобы оценить последнее выражение («для солиста-кларнетиста»), следует обратить внимание на строки нотной записи (каждая строка пронумерована, однако, периодически «строка» включает несколько разновысотных строк). *Вопросы*: как вы понимаете этот программный «посыл» композитора? Что он означает для исполнителя? Для публики – помогает ли пониманию музыки? Важно ваше собственное мнение.

2) Пьеса достаточно продолжительная (от 14-ти до 17-ти минут). *Вопросы*: к какому типу одночастного произведения она относится: к миниатюре (программной)? К развитой одночастной композиции? Критерий:

²¹ <https://classic-online.ru/ru/production/10164>

музыкальные события (не просто «технические», как смена приемов звукоизвлечения, а музыкальные). Что вы сами, отталкиваясь от музыкального впечатления, можете назвать в этом сочинении «событиями»?

3) Каковы общие контуры строения, чем они образуются (см. цезуры, смены материала и пр.)?

4) Каковы особенности нотации (см. композиторское введение в нотах): от каких музыкальных направлений, техники композиции идут отдельные признаки нотации? Как связаны расщепления строки и трактовка инструмента?

5) Приемы игры: каков фонический эффект разных приемов звукоизвлечения? зачем, помимо технической задачи, композитор их использует?

6) Как композитор трактует сольный инструмент? Сохраняет ли традиционные амплуа кларнета, подобные, например, его трактовке (применению) в камерных произведениях Хиндемита, других композиторов? Если да, то в каких моментах сочинения (указать примерно участки формы, строки по нотам)? Прибегает ли Лахенман к традиционным приемам обогащения мелодического сольного инструмента: созданию диалога, полилога?

7) Встречается ли в пьесе **тембровый тематизм** как изображение одним инструментом – тембра другого инструмента? Если да, то какого (каких)²²?

²² Обратим внимание: **тембровый тематизм** – не то же самое, что отражение в музыке вне-музыкальных интонаций (речевых, образительности – звукописи, изображения звуков города или природы). Возможность звучания одного инструмента как другого: по тембру, способу звукоизвлечения – это и есть одна из сторон тембрового тематизма. Другая сторона: «чистый» тембр как музыкальная тема. Здесь этого явления нет.

8) Главное: есть ли признаки каких-либо жанров в каждом из больших разделов сочинения? Имеется в виду как самые общие жанровые сферы (лирическое, драматическое начала, повествовательность), так и чисто музыкальные (скерцо, танцевальность, вокальное певучее начало, речевое начало; игровое; диалогичность или полилог; изобразительность и т.д.). Если слух на что-то из перечисленного (или иного) среагировал, то в чем конкретно проявились найденные признаки?

9) Какова степень именно художественной привлекательности пьесы (для исполнителя, для слушателя) через полвека после ее создания?

10) Что можно сказать о синтаксисе в этой пьесе: он есть? Его нет? Если есть – то какие синтаксические элементы можно уловить слухом? Увидеть в нотах? Если считать, что синтаксиса нет (здесь это провокационное допущение), то из чего тогда состоит музыка, из каких пусть мелких, структурных компонентов?²³

11) Совпадает ли композиторский текст – и как нотный текст, и как воплощение музыкального замысла в конкретном произведении – в разных исполнительских версиях? Из ответа на этот вопрос следует: к каким видам музыкальной композиции относится это сочинение, учитывая разные критерии: особенности нотации, различие жанра пьесы в связи со временем воспроизведения (см. вопрос выше), совпадение/несовпадение музыкального текста в каждом конкретном исполнении?

²³ Но имеем в виду, что сам по себе звук, новый тембр как результат определенного приема звукоизвлечения – только лишь акустическое явление. Звук становится музыкально-синтаксической единицей (мотивом, элементом мотива или фигуры), если он «нагружен» интонационно, то есть несет для слушателя/исполнителя некий смысловой (=интонационный) «заряд».

12) Желательно сопоставить данное сочинение с Секвенцией Л. Берио для кларнета соло – в любом аспекте. По желанию можно взять иную секвенцию – например, для своего инструмента (хотя тогда эксперимент по сравнению будет не вполне корректным).

Для студентов струнного отделения:

Хельмут ЛАХЕНМАН (1935 - 1990)

Pression für einen Cellisten (для виолончелиста) (1970)

Рекомендуемая видеозапись: Peter Sigi²⁴ (виолончель; длительность: 4' 33").

Рекомендуемая аудиозапись: Пьер Штраух (виолончель; длительность: 8' 37").

В варианте видеозаписи пьеса длится 4 минуты 33 секунды: к какому явлению музыкальной культуры (возможно) отсылает так зафиксированное время исполнения? учитывая, что иные версии исполнения длятся почти в два раза дольше, здесь фрагмент исполнения, и/или инициатива виолончелиста. Нужно послушать и другие версии, стараясь следить по нотам.

1) Название: *Pression* (фр., букв. «давление», нажатие, др. – «напор», даже «стресс» и др. варианты). Как вы понимаете это программное название? Что оно означает для исполнителя? Для публики – помогает ли пониманию музыки? В какой мере это – чисто «техническое» (в смысле техники игры) название? Важно ваше собственное мнение об этом.

2) Длительность пьесы (от 4' 33" до более чем 9-ти минут): она вариантна в разных исполнениях. Вопросы: по воле виолончелиста (что допускается композитором) к

²⁴ <https://classic-online.ru/ru/production/10162>

какому типу одночастного произведения она будет принадлежать: к миниатюре (программной)? К развитой одночастной композиции? Критерий различий: музыкальные события (в том числе – и «технические», как смена приемов звукоизвлечения). Что вы сами, отталкиваясь от слухового впечатления, можете назвать в этом сочинении событиями?

3) Каковы общие контуры строения, чем они образуются (см. цезуры, смену материала и пр.)?

4) Взгляните на нотацию, изучив композиторское введение в нотах: что за тип фиксации музыкального текста применяет композитор? Черты какой нотации встречаются в пьесе (традиционная нотация высот и длительностей на нотной пятилинейной строке; преобразование высот, длительностей, тембров; табулатура; чертеж; алеаторическая запись и др.)?

5) Как связан данный текст с трактовкой композитором сольного мелодического инструмента? Сохраняет ли он традиционное амплуа виолончели как певучего лирического тембра (или иное)? В чем проявляется расширение трактовки инструмента?

6) Назовите приемы звукоизвлечения; зачем, помимо технической задачи, композитор использует данные приемы? Встречается ли в пьесе **тембровый тематизм** – как изображение одним инструментом тембра другого инструмента? Если да, то какого (каких)? (См. также сноску к вопросу 7 для предыдущего сочинения).

7) Главное: есть ли в каждом из условных разделов (фаз) жанровые признаки: лирической мелодики, драматической (или иной) речитации либо речевого начала? повествовательности? игровой либо гротескной скерцозности, танцевальности? изобразительности? и т.д.

В каких участках формы и в каких средствах проявились найденные признаки?

8) Следует подумать над синтаксисом: есть ли его элементы, если да, то какие (можно отметить в нескольких фрагментах)?²⁵

9) Насколько созданная более полувека назад пьеса в настоящее время привлекательна для исполнителя? для слушателя? сохраняет ли она технический и/или художественный интерес?

10) Каково соотношение композиторского текста (и как нотного текста, и как воплощения музыкального замысла в конкретном произведении) в разных исполнительских версиях? Из ответа на этот вопрос следует: к каким видам музыкальной композиции относится это сочинение, учитывая разные критерии: особенности нотации, различие жанра пьесы в связи со временем воспроизведения (см. вопрос выше), совпадение/несовпадение музыкального текста в каждом конкретном исполнении?

11) Желательно сопоставить это сочинение с одной из Секвенций Л. Берио для виолончели соло: № 6 (1981) или № 14 (2002, она богаче в жанровом плане) – в любом аспекте. По желанию можно взять иную секвенцию – например, для своего инструмента (хотя тогда эксперимент по сравнению будет не вполне корректным).

²⁵ См. сноску к вопросу 10 предыдущего сочинения.

Сочинения для камерного ансамбля (желательно их сопоставить):

Эдисон ДЕНИСОВ (1929 – 1996). DSCN (1969) для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано.

1. Музыкальный жанр: ансамблевый цикл, ансамблевое одночастное развитое сочинение, ансамблевая миниатюра?

2. Сочинение программное: имеет название. На что оно нацеливает воображение исполнителя и слушателя, в каком направлении побуждает искать содержание музыки? Иначе – о чем оно говорит:

- об использовании широко известного музыкального символа – монограммы имени Шостаковича – в тематизме пьесы? Если да, то где именно в сочинении мы встречаем этот оборот (в начале, в центре, в заключении)?

- о технике сочинения? если да, то что за техника использована?

- о жанре «посвящения», «приношения»? если да, то в чем это проявляется:

в использовании звуковысотной фигуры? в цитатах из музыки Шостаковича? в стилизации в духе Шостаковича? в выражении своих чувств по отношению к композитору-духовному учителю? в отражении впечатлений от его музыки? если да, то какой – сольной, ансамблевой, симфонической (см., что в это время уже создано Шостаковичем)?

- есть ли отличие в изложении и развитии данной монограммы у самого Шостаковича и у Денисова? Попробуйте сформулируйте, в чем отличие.

3. Состав ансамбля:

- в чем музыкальная «ценность» каждого из инструментов в данном сочинении (почему выбраны именно эти, а не другие инструменты)?

- какова трактовка композитором каждого из инструментов (мелодическая, басовая, выражение гармонической вертикали, «оркестральности», ударная, сонорная, иная)?

- выдержаны ли в ансамбле постоянные функции (трактовки) каждого инструмента, или они меняются в процессе развития?

- ансамблевое письмо предполагает взаимодействие инструментов. Какие типы взаимодействия наблюдаются в этом сочинении: диалог, полилог, группировка инструментов – каких, где?

4. Звуковысотный и фактурный аспекты сочинения:

- о каком типе фактуры и (условно) техники композиции свидетельствуют разобшение линий (в партиях) паузами и широкие скачки? Стилистически это отсылает к Шостаковичу или к другому композитору (композиторам)?

- можно ли найти додекафонную серию? (для этого можно выписать на одном нотном стане в скрипичном ключе звуки одной из партий или из нескольких партий, проследить, образуют ли они 12 неповторяющихся в объеме октавы тонов, проверить другие фрагменты, например, в середине пьесы). Если да, то приведите эту серию.

5. Какие элементы музыкального синтаксиса наблюдаются в сочинении?

6. Каковы контуры музыкальной формы?

7. Как меняется жанр → характер → интонационные свойства мотивов в окончании сочинения?

8. В сочинении много признаков общеевропейской музыкальной стилистики, в том числе барочной: кресто-

образный звуковысотный рисунок символа DSCH; полифонический раздел-фаза; идущие от композиторов нововенской школы приемы композиции, особенности фактуры (А. Веберн). И все же, заключительный вопрос: слышно ли, что это музыка русского композитора? Проявляются ли и если да, то в чем черты национальной (русской классической, современной) традиции? С какими русскими композиторами возникают ассоциации?

Пьер БУЛЕЗ (1925–2016)

DÉRIVE I для ансамбля (1984) (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, вибрафон, фортепиано)

Рекомендуемая аудиозапись: ансамбль 'Intercontemporain', дирижер Пьер Булез (2002). Длительность 5' 56".

Творчество Пьера Булеза широко комментировано в музыковедческой литературе, в том числе аналитически; сам композитор также немало писал о своих взглядах на музыку и техники сочинения (как и Э. Денисов). Концентрируем внимание на предложенных вопросах (тип вопросов тот же, скорректированный для сочинения П. Булеза). По каждому из них желательно сравнение с произведением Э. Денисова.

1. Музыкальный жанр: ансамблевый цикл, ансамблевое одночастное развитое сочинение, ансамблевая миниатюра?

2. Сочинение программное, имеет название. О чем оно говорит? на что нацеливает воображение исполнителя и слушателя, в каком направлении побуждает искать содержание музыки:

- нечто обобщенное, абстрагированное, символическое?

- говорит ли оно что-либо о технике сочинения? об отказе от какой-либо традиции либо принадлежности к ней?

3. Состав ансамбля:

- в чем музыкальная «ценность» каждого из инструментов, на ваш взгляд (почему выбраны именно они, а не другие)?

- какова трактовка композитором каждого из инструментов (мелодическая, «басовая», как выражение гармонической вертикали, «оркестральная», ударная, сонорная, иная)?

- выражены ли в ансамбле постоянные функции инструмента или они меняются в процессе развития? если меняются, то как?

- ансамблевое письмо предполагает взаимодействие инструментов. Какие образцы взаимодействия наблюдаются в этом сочинении: диалог, полилог, группировка инструментов – каких, где?

4. Звуковысотный и фактурный аспекты сочинения

- какие фактурные планы наблюдаются при слушании музыки: мелодические, «басовые», фигурационные – гармонические, ритмические (репетиции-повторы тона), pedalные (вытянутые тоны или трели, аккорды), иные? Как корректируются эти непосредственно наблюдаемые (слышимые) планы при слушании с нотами?

- о каких типах фактуры, возможно – техниках композиции, непременно – о традициях национальных и общеевропейской музыки XX в. – свидетельствуют разобращение и, напротив, переключки партий, изысканные ритмически мелкие фигуры, обилие колористических приемов?

- предлагается поискать серию (по типу выполнения в предыдущем задании).

5. Какие элементы музыкального синтаксиса наблюдаются в сочинении (фигуры, мотивы, фразы)? Какие из них преобладают?

6. Каковы контуры музыкальной формы?

7. Как меняются жанровые признаки (в том числе через тембр) → характер → интонационные свойства мотивов, фигур, их соотношений на протяжении сочинения?

8. Слышим ли мы, что это музыка французского композитора? Если да, то в чем, каких признаках тематизма, тембрового колорита, элементов музыкальной ткани это проявляется? С какими французскими композиторами возникают ассоциации? Есть ли ассоциации с музыкой какой-либо иной школы? Какие признаки об этом свидетельствуют?

Задание на сравнение музыкального первоисточника и его новой оркестровой версии.

Игорь СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971).

«Монумент Джезуальдо» (оркестровая аранжировка трех мадригалов Дж. ди Веноза) (1960).

В центре внимания – «Монумент Джезуальдо», оркестровая аранжировка И. Ф. Стравинского мадригалов композитора эпохи Ренессанса Карло Джезуальдо ди Веноза, в сравнении с их многоголосными вокальными источниками. Задача: определить, что именно меняется в музыке при замене ее тембра – вокального на инструментальный. В начале курса современной камерной музыки подобные вопросы обсуждались на примерах «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского в оркестровке М. Равеля,

оркестровой обработки А. Веберном Ричеркара И. С. Баха из «Музыкального приношения». Весьма распространено представление о том, что оркестровка подобна «фаскраске» музыки, при этом первоисточник как будто принимается за «монохромный». Мы понимаем, что это далеко не так. В обоих примерах оркестровый вариант меняет не только тембр, но через тембр – и смысловые акценты, интонационные (жанровые, стилевые) «обертоны» музыки источников, неизбежно меняется фактура и даже синтаксис (например, Веберн дробит баховскую тему на мотивы, несколько раз – вразрез с барочной синтаксической традицией). На все это и надо обратить внимание в данном материале.

Требуется также четко представлять отличие таких явлений, как «оркестровка», аранжировка, переложение, обработка и даже вариация, рекомпозиция: по разной степени и характеру вторжения автора в первоисточник²⁶.

Порядок действий:

1. Прочесть введение о Джезуальдо. Для последующего сравнения со Стравинским важны замечания и о гармонии, и о строении.
2. Слушать мадригалы Джезуальдо;
3. Слушать с партитурой сочинение Стравинского.
4. Ответить письменно на вопросы²⁷.

²⁶ См. об этом: Современная камерная музыка: тембр, жанр, форма. Учебная программа дисциплины / авт.-сост. Н.Ю. Афонина, М. А. Долгова. 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Скифия-принт, 2018. – 51 с. – С. 12–14.

²⁷ Рекомендуются статья Н. А. Брагинской «Итальянские транскрипции Игоря Стравинского. От Перголези к Джезуальдо // Русско-итальянские музыкальные связи. Сб. ст. Ред.-сост. А. К. Кенигсберг. – СПб.: Политехн.ун-та, 2004. – С. 246–288.

Чтобы сориентироваться в стилистике и форме источника сочинения Стравинского, обратимся к особенностям стиля и формы сочинений Джезуальдо.

Карло Джезуальдо ди Веноза (1566 – 1613) известен в истории музыки радикальным музыкальным языком в области гармонии и звуковысотных интонаций; его мадригальный стиль называют «хроматическим». Этот тип гармонии можно назвать полным мажоро-минором: в нем допустимы любые одноименные трезвучия с их мелодико-гармоническими связями. Такой тип гармонии развивается много позже Джезуальдо, уже в музыке XX века. На каких же основаниях он возник в столь раннюю эпоху? Можно назвать несколько истоков его гармонии, черты которой проступают в данных сочинениях:

- в кадансах построений наблюдаются признаки сформировавшейся к этому времен **функциональной гармонии**;

- повсеместно, но особенно в зачинах построений и в развитии, проявляется переменность тоники, как следование архаической уже в эту эпоху **модальности ладового мышления** (от слова «модус», но не в ритмическом, а в ладовом смысле: звукоряд с переменностью опор, то есть со скользящей устойчивостью и неустойчивостью,);

- **хроматика** Джезуальдо имеет несколько истоков, отчасти (что любопытно!) это все та же тенденция к формированию централизованной тональности, но только через усиление тотальных вводнотоновых связей звуков в вертикали;

- развитие полифонического мышления (по Стравинскому, полифонической гармонии), широко развитая имитационность в многоголосии образует в одновременности так называемую результативную вертикаль. Такая

вертикаль не имеет функциональной «заостренности», так как подчинена закономерностям полимелодического голосоведения; в ней нередко возникают аккорды с выраженной диссонантностью (хотя и с последующим их разрешением);

- к хроматике также ведут ренессансные принципы вокализации слова через омузыкаливание речевой интонации;

- наконец, свою роль играет и ренессансная вокальная программность: стремление подчеркнуть гармонией и мелодическими хроматизмами (вводнотоновыми и одноладовыми – понижение терции, например) отдельные слова-символы (любовь, смерть, бег-движение, страдание и др.), из чего (разумеется, не только у Джезуальдо) вырастает барочная система изобразительных, символических и риторических фигур. Не забудем, что в начале XVII в. на основе мадригалов и других жанров возникает опера, требующая ярких, подчеркнутых музыкальных средств, выражения преувеличенной сценической просодии, сценической вокальной речи. И здесь по открытому Джезуальдо (но не только) пути отчасти идет К. Монтеверди. — К субъективным факторам новаторств Джезуальдо относятся указания в литературе на неординарность личности композитора и постигшее его в конце жизни психическое расстройство.

В итоге гармонические «безумства» ренессансного мадригалиста звучат сейчас остро-современно. Стравинский не мог пройти мимо такой композиторской фигуры. Имел значение для Стравинского и жанр мадригала — но не с точки зрения отражения смысла слова, а как текучая нетиповая форма. Ее особенности:

Мадригал — как известно, лирический вокальный ренессансный жанр на текст поэтического мадригала.

Никаких типовых музыкальных форм в это время еще нет, поэтому воздержимся говорить о «свободной» форме мадригала. Ей не от чего быть свободной, напротив — она тесно связана, зависима: во-первых, от принципов ренессансной полифонии (еще до фуги), то есть выражает непрерывное фазное текучее развертывание, во-вторых, форма мадригала связана со структурой поэтического текста, но весьма особым образом. Сейчас говорим только о тексте, в котором одна поэтическая строфа (см. ниже перевод текстов данных мадригалов). Вне музыки структурные элементы текста следующие: строфа (если их больше одной — форма стихотворения строфическая), строки (в письменном тексте), или, что то же с точки зрения поэтической структуры — стихи (в звучащем поэтическом тексте) объединены рифмой. Сам стих (строка) организован повторяющимися стопами поэтического метра. Метру или даже делению на строки-стихи чаще всего противоречит речевой синтаксис (слово не совпадает со стопой, синтагма — со строкой). Это несовпадение, как и некоторые иные принципы вокализации поэтического текста, служит основой расхождений строения поэтической и музыкальной строф; и все же некоторые стороны поэтической структуры «оседают» в музыкальной строфе.

С какими поэтическими структурами связана музыка мадригала? Как будет ясно при слушании, особенно мадригала № 3, в основе музыки в различные моменты-фазы лежат разные структурные элементы текста: сначала строка, далее — только ее участки, и уже не рифмы строк, а отдельные слова (лексемы) или группы слов, связанные смыслом (синтагмы). Общая же структура текста **не сохраняется**, даже строки распадаются в имитациях, в дроблении мелодической линии на краткие мо-

тивы и фигуры. В итоге музыкальная форма мадригалов оказывается: во-первых, **фазной** (текучей), во-вторых, она строится на основе только мелких элементов музыкального синтаксиса (фраз, мотивов, фигур). Если композитору требуется непрерывное сквозное течение – цезуры сглажены, возникают небольшие волны развития, без контраста, как выражение чистой фазности. Если же цезуры есть – форма становится многоцезурной, из цепи мелких неравных построений: a b c d e f g... (здесь смена букв означает смену мелодического оборота, развивающегося в имитациях). Такая форма является **цепной**. Наконец, из групп цепей возможно образование более крупных построений, подобных строфе (если они четко отделены цезурами и сопоставлены, а то и контрастны). Так на основе уже чисто музыкальных закономерностей, «рассредоточивших» текст, его поэтическую структуру, возникает **музыкально-строфическая сквозная форма**. Вот мы и узнаём очень заметные признаки формообразования, типичные для современной музыки! Не удивительно, что Стравинский заинтересовался мадригалами и непосредственно мадригалами Джезуальдо.

Далее следует сначала послушать с нотами три Мадригала Карло Джезуальдо ди Веноза, которые взяты Стравинским из разных мадригальных книг (сборников):
Asciugate i begli occhi (V книга Мадригалов, № 14)
Ma tu, sagion (V книга Мадригалов, № 18)
Beltà poi che t'assenti (VI книга Мадригалов, № 2)

Кратко ответить на вопросы:

- что происходит с текстом: где, кроме начала, сохраняется строка? слово? какие поэтические элементы сохраняются музыкальным синтаксисом (мотивами, фразами)?

- о мелодике Джекзуальдо: есть ли мелодика? как она проявляется: в одном ведущем голосе? в каждом голосе? в совместном звучании всех голосов (это так называемая комплементарная, или, что то же, суммарная мелодика: как сумма разных переплетающихся голосов)? какие черты ее характеризуют: певучесть? декламационность? иное?

- наблюдения о фактуре: полифоническая, аккордовая, гомофонная, меняется, неизменна?

- гармония: в котором из мадригалов гармония наиболее экстраординарна?

- как вы понимаете строение (форму) каждого из мадригалов?

Игорь СТРАВИНСКИЙ (1882 – 1971).

«Монумент Джекзуальдо ди Веноза»

1. *Asciugate i begli occhi* (Мадригал 14 из Пятой книги)

2. *Ma tu, sagion* (Мадригал 18 из Пятой книги)

3. *Beltà poi che t'assenti* (Мадригал 2 из Шестой книги)

Сочинение Стравинского создано в русле двух стилевых тенденций: преобразованного во второй половине XX века нео-ренессанса (как развитие неоклассицизма), и существующей на протяжении всего столетия традиции тембровой обработки произведений прошлого.

Итак, композитор отказался от текста, заменил вокальные голоса инструментами:

- какова трактовка композитором инструментального состава: это ансамбль или оркестр?

- какого типа письмо: ансамблевое, оркестровое – в какие моменты и в чем именно проявилось? каково соот-

ношение ансамблевого и оркестрового «начал» в каждом из мадригалов?

- трактовка инструментов: выдержаны ли их традиционные амплуа?

- какие жанровые и стилевые ассоциации – с музыкой эпохи Джезуальдо, Баха, может быть, Бетховена, композиторами XIX века (например, с русскими композиторами) и XX веков, в том числе с иными сочинениями самого Стравинского – могут возникнуть в указанных тактах (а также – иных, по собственному выбору), и по каким признакам:

1-й мадригал: *Asciugate i begli occhi:*

тт. 1, 3, 4, 7, 10, 19, 22, 23–24, 28–29, 33–34, 37, 38–39 (плюс собственные наблюдения над иными моментами пьесы);

2-й мадригал: *Ma tu, cagion:*

начало, т.21, 25–26 (etc.);

3-й мадригал: *Beltà poi che t'assenti:*

т. 1–2, 5, 10, 12, 13–14, 16, 19, 20, 29 (etc.);

Вопросы по целому:

- изменилась ли мелодика Джезуальдо в инструментальном облике, приданном ей Стравинским? Если да, то где и в связи с признаками какой стилистики (техники письма, отражения стиля других композиторов)?

- изменилась ли фактура? Если нет, то что произошло с количественно ограниченным вокальным многоголосием в условиях многоголосного оркестрового письма? Если фактура изменилась, то каких ее параметров коснулись эти изменения (число голосов, фактурных планов, их функций, их соотношений и т.д.)?

- гармония: при неизменности самого музыкального текста (нот, многоголосия) не возникают ли в новом тембровом прочтении и новые гармонические «краски»,

или иначе: выделяет ли нарочито Стравинский отдельные гармонические моменты? если да, то где?

- изменилась ли форма? Если да, то в котором мадригале в большей мере, в котором – в меньшей?

- трактовка трех мадригалов как целого: цикл или сборник (пьесы взяты из разных мадригальных книг)? если цикл, что его объединяет?

- что, по вашему мнению, представляет собой это сочинение Стравинского: переложение (вокальной музыки на инструменты)? транскрипцию? обработку? аранжировку? вариации? Напишите, в чем заключается самоценность произведения И.Ф. Стравинского.

ISBN 978-5-00140-651-8



Н. Ю. АФОНИНА

**ПИСЬМЕННЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ
ДИСЦИПЛИНАМ**

С комментариями и методическими указаниями

Учебное пособие

Дата подписания в печать: 16.11.2020.

Тираж 50 экз. Заказ № 2910-20.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У