

КАК ОЖИВЛЯТЬ ЗВУКИ...Глава 5

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЧТО РАСКРЫВАЕТ ТЕМАТИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Один из главных вопросов, стоящих перед педагогом, пытающимся развить мышление ученика, заключается в способе раскрытия содержания музыкального произведения. По сложившейся практике, этот вопрос практически исключен из содержания программ по музыкально-теоретическим дисциплинам, и традиционно отдается на откуп музыкальной литературе. И действительно, возможно ли понять содержание музыкального произведения с помощью «грамматического» анализа его элементов, например, определения тонального плана, состава гармонических последовательностей, перечня ритмических фигур, описания мелодических и гармонических оборотов, из которых складывается ткань музыкального произведения?

Такой анализ подобен попытке понять содержание поэтического текста с помощью грамматики. Достаточно ли будет, например, сказать, что в строке известного стихотворения А.С.Пушкина «На холмах Грузии царит ночная мгла» подлежащим является слово «мгла» – существительное единственного числа, женского рода, именительного падежа, что глагол «царит» здесь в роли сказуемого, что «на холмах Грузии» – обстоятельство места и т. д.? Даже если мы определим падежи, залого, склонения и спряжения всех слов в этом стихотворении, нам не удастся ни на миллиметр приблизиться к пониманию волшебства, с помощью которого возник здесь поэтический образ.

Для того чтобы понять смысл любого словосочетания в поэтическом тексте, надо подняться на уровень семантического и семиотического анализа, рассмотреть его в контексте культурной традиции, но и эти методы не дадут ожидаемого результата, если они не основаны *на любви* к изучаемому предмету. Таким же образом бессмысленными выглядят попытки раскрыть смысл музыкального текста, выполняя его гармонический анализ или описывая мелодические или ритмические фигуры – они обретают смысл только в контексте всей системы отношений, составляющих музыкальный язык пьесы, и при обязательном условии *горячей заинтересованности* в результате. Тем более совершенно недостаточно научить ученика различать и называть все звуковые элементы – ступени, интервалы, звуки, ритмические фигуры, если слух воспринимает их *вне контекста*, вне системы смысловой связи и при *равнодушии* со стороны ученика.

Вместе с тем, на пути к пониманию содержания музыкального произведения нельзя миновать анализ его «материальных носителей» – те самые мелодические, гармонические, ритмические фигуры, из которых складывается его текст, но все они должны найти свое место в тех смысловых структурах, из которых складывается музыкальная логика.

Книга Павла Флоренского «Иконостас» начинается мыслью о различной сущности «мира видимого и мира невидимого» и «о *границе* их соприкосновения»..., которая «их разделяет, но она же их и соединяет». Не пытаясь пересказать ход мыслей великого философа своими словами, перейду сразу к тому их повороту, который имеет отношение к теме, которой посвящена эта глава пособия. Одной из многих сфер соприкосновения мира видимого и невидимого Павел Флоренский называет *художественное творчество*. Вот небольшой фрагмент того, что пишет он по этому поводу:

*«...в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов, она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ве□дением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение».*¹

Текст музыкального (и любого художественного) произведения представляет собой одну из тех граней, где «видимое соприкасается с невидимым», где материализуется, обретает форму духовная сущность содержания. Полноценное прочтение текста музыкального произведения возможно на основе усвоения его *интонационной структуры*. Хорошо усвоено может быть лишь то, что не только услышано, спето вслух или «про себя», но и *осмысленно*.

Для усвоения интонационной структуры пьесы можно предложить некоторые способы, приближающие нас к пониманию скрытого, «невидимого» смысла текста.

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ МАТЕРИАЛА. ВЫЯВЛЕНИЕ «СКРЫТОГО ТЕАТРА»

Один из самых эффективных способов понять логику, формирующую музыкальное произведение, состоит в построении *тематического сценария* музыкального произведения.

¹ В книге Павел Флоренский. «Имена». – М. «Эксмо», 2008, с. 334

Здесь опять придется упомянуть особую роль мелодической основы музыкальной ткани. Основным аналитическим инструментом для этого является представление о *тематических функциях голосов*, позволяющее перестроить взгляд на многоголосную ткань, превратив ее из «последовательности аккордов» в *ансамбль голосов*, основанный на их интонационном взаимодействии.

Тематический сценарий произведения представляет собой партитуру, в которой голоса, в зависимости от их *тематической значимости* и *жанровой природы*, распределяются между солистами, группами хора, хором tutti и фортепиано (условным оркестром). Полученная в результате такой работы партитура дает более ясную картину сюжета произведения и может служить основой понимания его *музыкальной драматургии*.

Для построения такого сценария аналитику необходимо научиться:

- Определять *количество* голосов,
- Отделять голоса явные от скрытых;
- Распределить голоса на группы:
 - *тематические* – предназначенные для изложения и развития *интонационного сюжета* произведения;
 - *гармонические* – представляющие *наполнение гармонической ткани*.

Самый простой (но и самый неэффективный) путь выстроить такой сценарий – предложить ученикам придуманный педагогом вариант, затем разучить и исполнить его с группой учеников.

Многократно полезнее получить такой сценарий в результате коллективной работы учебной группы, разбитой на две-три команды – как итог перебора и проверки предложенных разными командами вариантов. Конечно, следует предложить ученикам сначала выучить дома и попытаться осмыслить текст выбранного произведения, и на следующем занятии перейти к коллективному обсуждению в составе команд. Такая работа позволяет ученикам осмыслить те еще смутные впечатления от текста, которые они получили в домашнем анализе, выразить свои ощущения словами, сопоставив их с представлениями, сложившимися у товарищей.

Целесообразно проводить такую работу в несколько этапов: сначала обсудить план предстоящей работы – распределение голосов по их тематической значимости и жанровой природе, затем перейти к сопоставлению и обсуждению предложенных командами вариантов.

NB: Оценка качества тематического сценария проверяется в исполнении на фортепиано *всего текста* (включая голоса тематические и гармонические), при этом голоса *тематические* еще и пропеваются солистами или хором, подчеркивая тем самым их особую значимость в драматургии произведения.

В процессе коллективного обсуждения и ученики, и педагог (знаю это по своему опыту) нередко меняют свое представление о содержании произведения, его драматургии, уточняя его в результате реальной проверки. И найденные вместе определения, характеризующие музыкальный материал, и совместное исполнение вариантов сценария позволяют выйти на новый уровень восприятия текста и вызванного этим более полного и точного эстетического переживания.

Не всякое произведение удастся легко изложить в виде тематического сценария – в одних случаях количество голосов является переменным, в других один и тот же голос может одновременно или поочередно служить в качестве тематического и гармонического, в третьих фактура может быть достаточно ясной, но слишком простой и неинтересной для построения сценария. И все же такой способ анализа ткани и драматургии произведения пригоден для очень большого числа произведений.

Наиболее интересны пьесы программного характера, тематический материал которых основан на противопоставлении и взаимодействии *различных тематических элементов* образующих подобие театра. Выявление такого *скрытого театра* в таких пьесах позволяет дать ученикам начальные представления о *музыкальной драматургии*.

Иногда этот театр настолько ясен, что остается лишь переписать голоса фортепиано в партии солистов и хора. Абсолютно ясен, например, такой сценарий в пьесе Г. Свиридова «Упрямец» из «Альбома фортепианных пьес для детей». Композитор настолько четко прописал все роли – и мальчика-упрямца, и хор уговаривающих его родных и друзей, что остается лишь сочинить к ним слова.

Такой же сценарий можно выстроить в «Аккордовом этюде» – №69 из тетради III «Микрокосмоса» Б. Бартока, где нет голосов только гармонических, не-тематических – все они участвуют в интонационной драматургии пьесы.

В «Каноне» op.38 Э. Грига, при значительном количестве гармонических голосов, их роль сводится к необходимой гармонической поддержке лирического, элегического дуэта солистов в крайних частях и просветленного образа, возникающего в дуэте хоровых партий средней части. Конечно, роль этой поддержки значительна – она создает ту особую звуковую атмосферу, в которой разворачиваются сольные партии.

Рассмотрим несколько случаев такого «театра», складывающегося в различных произведениях фортепианной музыки.

В.А. Моцарт. Соната ля мажор (К. №331).

Первая часть Ля-мажорной сонаты представляет собой цикл вариаций. Приведенный пример излагает его тему, воплощающую светлый и безмятежный образ. Об этом говорят и спокойный, пластичный характер

мелодического рисунка, не меняющийся на протяжении темы, и полное согласие крайних голосов фактуры, звучащих на фоне выдержанного среднего голоса, и постоянная опора на бесспорную тонику, и подчеркнута светлый состав лада, в котором использованы все возможные высокие ступени.

В начальном периоде темы голоса лишены индивидуальности, они образуют простой и неразделимый ансамбль, где на фоне квинтовой педали бас дублирует мелодию в дециму. Партии голосов, за исключением верхнего, здесь не слишком индивидуализированы, поэтому естественно представить этот раздел в хоровом исполнении.

Пример 57

В.А. Моцарт. Соната Ля мажор, I часть

Andante grazioso

Хор

p

Соло

sf p sf sf sf

Хор

Хор + оркестр

sf p f

В момент каденций соотношение и число голосов меняется, образуя каденционную рифму, материал которой возвратится в репризе.

Казалось, в первом периоде темы достигнут максимум света, но в середине колорит музыки еще высветляется: начавшееся соло содержит движение от тоники – сначала к субдоминанте, с кульминацией на самых светлых ступенях лада, затем к доминанте. Здесь к женскому соло постепенно подключаются нижние голоса хора, подготавливающие хоровую

репризу. Заключительная фраза репризы напоминает нам о светлой кульминации сольной партии и о движении от тоники к субдоминанте.

П.И. Чайковский. Тема с вариациями.

Материалом тематического сценария здесь также служит тема вариаций. Тип драматургии, складывающийся в теме П. И. Чайковского, имеет черты некоторого сходства с темой В.А. Моцарта. В крайних частях темы типичный хоровой склад. Образ безмятежности и спокойствия создают пасторальная тональность, подчеркнуто-светлый гармонический колорит, создаваемый опорой на аккорды медиант, высветленная модальная основа.

Пример 58а

П.И. Чайковский. Тема с вариациями

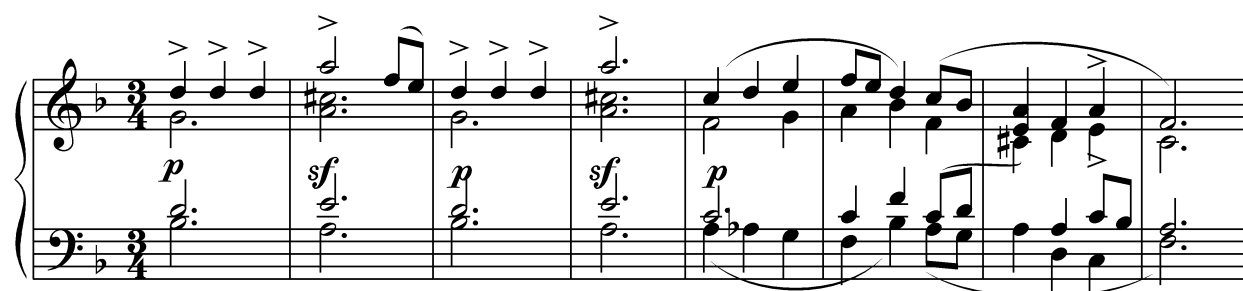
Andante non tanto



Однако музыкальный образ середины здесь заметно контрастирует с крайними частями, перенося воображение слушателя в мир лирической мечты. Здесь возникает сольная лирическая интонация «зова», ожидания, стремления к иной, не такой безмятежной и спокойной, жизни.

Этот иной мир занимает в теме начало второй части – всего лишь один двутакт и его повторение. Но здесь обновлены все элементы музыкального языка – и появившееся четкое синтаксическое членение, и новый мелодический рисунок в виде ямбического восходящего квинтового хода, и ожидание так и не появившейся тоники ре-минора, возникшее из сопоставления его темной субдоминанты и светлой доминанты.

Пример 58б



Реприза возвращает слушателя к начальному пасторальному образу.

В. А. Моцарт. Adagio из сонаты фа мажор

Драматичная сцена возникает в начальном разделе Adagio из Фамажорной сонаты В.А.Моцарта. Образный контраст особенно заметен на фоне сходства жанровой природы материала во всех разделах формы. Начальная скорбная интонация в четырехголосном хоре передается в нисходящем порядке от сопрано к басу. Число гармонических голосов здесь сведено к минимуму – все голоса имеют тематические функции, даже бас воспроизводит в ритмическом увеличении концентрат скорби – интонацию малой секунды. Патетично и драматично звучит дважды повторенное сопоставление светлой мажорной доминанты и темной гармонии VI ступени (такты 3 – 6).

Пример 59

В. А. Моцарт. Соната Фа мажор, Adagio.

The musical score for Example 59 consists of two systems. The first system shows four vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a melodic line, while the other three parts provide harmonic support. The piano accompaniment is shown in the second system, with a treble and bass clef. It features a steady bass line and a more active treble line. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Средний раздел – драматический диалог двух женских партий, который начинается и завершается в параллельном мажоре, но наполнен весьма конфликтным содержанием.

Пример 60

The musical score for Example 60 features a solo for contralto (Соло (контральто)) in the treble clef. The piano accompaniment is in the bass clef. The solo part is marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures, with dynamic markings *p* and *f* alternating.

Диалог (Сопрано-альт)

Просветленный характер музыки первого персонажа подкрепляется и светлым составом лада, и чувством ожидания, стремления вперед, поддерживаемого доминантовой педалью. Краткие реплики второй участницы диалога, исполненные напряженности, опираются на конфликтные и темные гармонии в мелодии и гармонии.

Двухтактная ритурнель отделяет нас от оптимистического заключения I части Adagio, в котором соединяются и дуэт солистов, и хор и оркестр:

Пример 60а

Ритурнель (орк.) Дуэт (С. + А.)

орк. хор орк. (стр.) орк. tutti

p *f* *p* *f*

Большое количество замечательных примеров содержится в пьесах педагогического репертуара, предназначенных для детей и раскрывающих мир ребенка, круг его жизненных впечатлений. Это и отдельные номера из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах», и пьесы из «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Детского альбома» П.И. Чайковского, «Альбома фортепианных пьес для детей» Г. Свиридова, цикла Б. Бартока «Детям», а также многих фортепианных миниатюр – таких, как «Лирические пьесы» Э. Грига, и многих других. В каждой из пьес можно найти и по-разному выстроить тематические сценарии, помогающие раскрыть их драматургию.

Рассмотрим некоторые из них:

П.И. Чайковский. Вальс («Детский альбом»).

Начало «Вальса» служит хорошей иллюстрацией различия голосов тематических (партия левой руки) и гармонических (партия правой руки). Аккомпанемент не имеет здесь тематической роли, его составляют только гармонические голоса, не участвующие в диалоге.

Тематический материал партии правой руки содержит диалог двух участников бала, мелодический рисунок которых четко индивидуализирован. Читателям нетрудно представить распределение ролей в этом диалоге, как и в его продолжении – настолько точно персонифицированы их речевые интонации – в них слышатся и галантные, и жеманные интонации, и восторженные восклицания, и искренний смех.

Пример 61

П.И. Чайковский. Вальс

Довольно скоро

Заключительный двутакт этого диалога по логике переходит в унисонный дуэт. Здесь заканчивается «крупный план» сцены, где условная «камера» концентрирует наше внимание на радостных и взволнованных лицах героев повествования, и затем переводит «изображение» в крупный план, рисуя нам общую картину бального зала, где нет персонифицированных интонаций – лишь общее безостановочное вращение пар. Тем не менее, интонационное содержание материала здесь неоднородно, оно состоит из двух элементов, контрастных, прежде всего, по своей жанровой природе:

- элемент А (отмечен в примере пунктиром) имеет ярко выраженную *инструментальную* природу – это типичная оркестровая тирата, уместная, например, в партии флейты;

- элемент Б имеет вокальную природу – это двухголосный хор, где верхний голос звучит как подголосок нижнего (или нижний – подголосок верхнего). Оба эти элемента подчеркнута обезличены, они не меняются в развитии, создавая некий обобщенный образ вальса, с характерным несовпадением акцентов у разных вальсирующих пар.

«Оркестровая» партия здесь еще более упрощена, сведена к повторению выдержанной тонической квинты. Середина завершается уже знакомой оркестровой тиратой, подготавливающей наступление репризы.

Пример 61а

П.И. Чайковский. Вальс (середина).

(Довольно скоро)

Поразительно мастерство композитора, сумевшего в миниатюре, предназначенной для детского репертуара, создать столь наглядную и убедительную картину бала и беседы ее юных героев, наполненную ясным и добрым содержанием.

Составляя тематический сценарий Вальса, следует внимательно проанализировать интонационный строй мелодий, составляющих музыкальную ткань, и не соединять в одну линию реплики разных персонажей в первой части и, тем более, реплики инструментальной природы с интонациями хора в середине. А именно это произошло в издании «Детского альбома», выпущенного в 1994 году с выразительными иллюстрациями В. Павловой и явно неудачными стихами В. Лунина. Вот как выглядит в этом издании «поэтический» текст середины Вальса:

Пример 61б

В пе-сен - ке мо - ей слы - шен се - ре - брис - тый звон ручь - я, раз - да - ет - ся

в ней слад - ко - звуч - ный го - лос со - лвь - я в пе - сен - ке мо - ей слы - шен
ти - хий ше - лест трост - ни - ка, раз - да - ет - ся в ней у - див - лен - ный шё -
пот ве - тер ка, ше - пот ве - тер - ка, ше - пот ве - тер - ка, ше - пот ве - тер - ка.

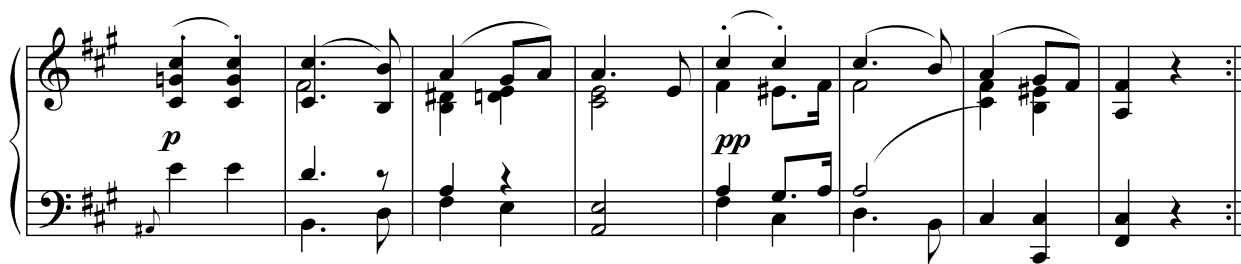
По воле поэта, юная героиня, спотыкаясь на странных паузах и неуместных ударениях, в первой части поет и «за себя, и за того парня», а во второй – за оркестр и хор.

Ошибка поэта в том, что он представил себе Вальс как *сольную вокальную пьесу – монолог* юной героини. В результате он механически подтекстовал ритм верхнего голоса, не вникая в интонационное своеобразие каждой фразы, и, таким образом, нивелировал все смысловые различия, соединив несоединимое. По-видимому, поэт воспринимает музыку как искусство настолько бессодержательное, что лишь текст способен компенсировать его отсутствие.

Р. Шуман. Листок из альбома I (1841)

Противопоставление общего и крупного плана – не редкость в музыкальной драматургии. Пример такого рода дает нам «Листок из альбома» Р. Шумана. Крайние части здесь представляют строгий хорал, голоса которого нетрудно переписать в партитуру – это *общий план* картины. Переход к *крупному плану* происходит в середине, где выделяется «голос из хора» – соло сопрано на фоне хора.

Пример 62



Следует обратить внимание учеников на то, что материал середины вырастает из интонаций средних голосов хора, но здесь они оформлены в развитую и законченную тему, которая интонационно, ритмически и синтаксически обособлена от голосов хора.

Гармония среднего раздела отличается от крайних частей подчеркнутой *неустойчивостью*, чувством *ожидания* тоники, трезвучие которой появляется лишь в последнем такте.

Другая особенность гармонии – обновление ее *модальной основы*: если хоровые голоса в тяжелых тактах крайних частей приходят к *темным* ступеням минора – III и VI, то мелодия сольной партии устремляется к *светлым* ступеням главной тональности, с кульминацией на самой светлой ступени минора – II, при этом хоровые голоса середины продолжают опираться на *темные* ступени *cis moll* – VI и III, подчеркивая, тем самым, контраст хоровых партий, обособленность сольной мелодии от хора.

Сочетание гармонической неустойчивости с устремлением мелодии к свету на фоне темных гармоний партии хора составляет основу драматургии этой замечательной миниатюры.

В репризе контраст модальных позиций ступеней углубляется введением еще одной темной ступени – *соль-бекар*, VI ступени *h moll*.

Э. Григ. Народная мелодия («Лирические пьесы», ор.12)

Сюжет этой миниатюры построен на сопоставлении первой части – индивидуализированного женского соло, сопровождаемого напряженным гармоническим сопровождением, и простого по мелодическому и гармоническому материалу хорового ответа в середине трех-пятичастной формы. Музыка сольного эпизода отличается прихотливым мелодическим рисунком, сложным ритмом, широким диапазоном:

Пример 63



The musical score for Example 63 is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Con moto' and the dynamic is 'p'. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the fourth measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Середина трех-пятичастной формы воспроизводит хоровую четырехголосную фактуру, в которой нет голосов только гармонических, все они имеют четкие тематические функции и легко трансформируются в хоровые партии.

Пример 63а



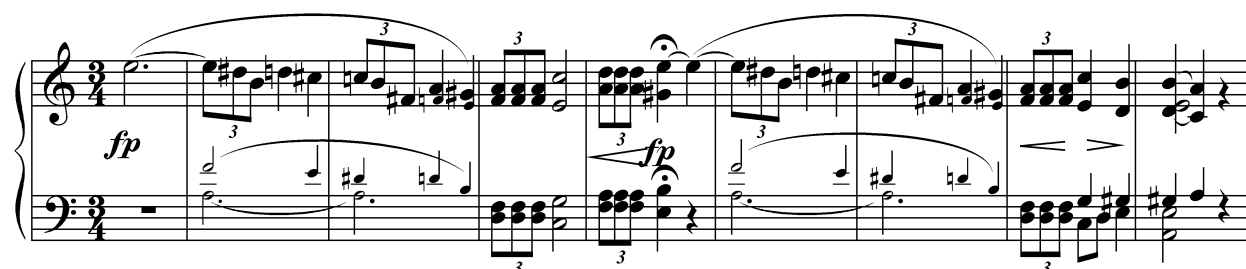
The musical score for Example 63a is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two sharps. The dynamic is marked 'mf'. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in the first measure. The left hand features a bass line with chords and a triplet of eighth notes in the second measure.

В итоге создается сложный образ, где эпические фразы хора комментирует взволнованный лирический монолог солиста.

Э. Григ. Элегия («Лирические пьесы», ор.38)

Сюжет, на котором построена эта пьеса, более сложен и по составу участников, и по тематическому материалу. Материал первого периода «Элегии» Э.Грига основан на взаимодействии двух контрастных тематических элементов: драматического женского соло, музыкальное содержание которого отвечает названию пьесы (элегия – «жалоба») и хорового ответа («утешения»).

Пример 64



The musical score for Example 64 is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two sharps. The dynamic is marked 'fp'. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand has a bass line with chords and a triplet of eighth notes in the second measure.

Средний голос, сопровождающий «жалобу», представляет собой свободное удвоение хроматического рисунка сольного голоса, бас – педаль.

Синхронный ритм голосов хорового ответа построен на консонантных гармониях и диатонике.

В дважды повторяемой середине (пьеса написана трех-пятичастной форме) музыка переносит слушателя, в отличие от предыдущих примеров, не в другой план, а *в другое время* – в светлое безоблачное *прошлое*:

- соло тенора, использующее интонации начального женского голоса, звучит теперь в чистой диатонике натурального до-мажора, в сопровождении простого и функционально ясного гармонического фона.

- возникает дуэт сопрано и тенора, к которому присоединяются переключка хоровых голосов, построенных на хроматизированных интонациях.

- дуэт переходит в соло женского голоса, наполненное жалобными интонациями, его последняя фраза, как эхо, повторяется оркестром.

Пример 64а

Э.Григ. Элегия (середина)



Начиная с пятого такта примера к женскому соло добавляются мужские хоровые голоса, основанные на «жалобных» хроматических интонациях.

Сюжет Элегии завершается во второй репризе, где во втором предложении периода жалобные, скорбные интонации достигают кульминации:

Пример 64б

Э. Григ. Элегия. Реприза, такты

Э. Григ. Вальс («Лирические пьесы», ор. 12)

Сюжет этой пьесы, несмотря на ее скромные размеры, рисует яркую и многогранную картину жизни, с ее движением, устремлением, мгновениями покоя и счастья и воспоминаниями о них. Здесь есть и хоровые сцены, и лирический дуэт согласия, и кода, соединяющая все образы, мелькнувшие в пьесе.

Первая часть представляет собой хоровую сцену, где диалог хоровых партий альты и сопрано сменяется хоровым tutti:

Пример 65

Allegro moderato

В главе 2 излагались особенности тональной организации и модальной основы Вальса. К изложенному там следует отметить яркий эффект звучания половинной каденции на светлой гармонии мажорной доминанты, звучащей после темных гармоний III и VI ступеней минора.

Лирический центр Вальса – его середина, «дуэт согласия», где партнеры восторженно изливают свои чувства друг к другу в диалоге и затем соединяются в дуэте.

Излагаем этот эпизод в виде партитуры:

Пример 65а

Э.Григ. Вальс. Середина

орк.
C.
T.
p
ritard.
a tempo
f

Если материал первой части подчеркивал движение, стремление к невидимой или неизвестной цели, то здесь *время как будто остановилось*, замерло. И интонационный материал и гармония несут в себе полное согласие. Модальная основа подчеркивает все самые светлые элементы мажора, композитор даже вводит «вводный тон к вводному тону»! Мелодическая тоника, в отличие от материала I части, теперь прочно стоит на основном тоне тонической гармонии, соединяя все тона аккорда воедино.

Кода, наступившая после репризы, объединяет материал, прозвучавший до сих пор, и воспринимается как философский вывод об особой ценности счастья, его недолговечности, мимолетном характере.

Пример 65б

Э.Григ. Вальс. Кода.

C.
T.
X
O
P
p
p dolce
pp

Чудесное превращение произошло с аккомпанементной фигурой сопровождения из I части – она теперь наполнилась хоровыми голосами, на фоне которых вновь вспомнился дуэт лирических героев из середины.

Удивительно тонкий штрих обнаруживается в заключительной фразе коды: светлый, мажорный материал, звучавший до этого в партиях солистов, теперь отдан хору и звучит на *pp* и в миноре. При этом тоника теперь открытая, с квинтой в мелодии, как будто возвращающая слушателя к образам начальной темы Вальса².

Б. Барток. «Говорят, не выдадут меня за любимого» («Десять легких пьес»)

Материалом пьесы для композитора послужила мелодия словацкой народной песни с текстом, отраженным в названии. В свое время эта мелодия служила в качестве второй (словацкой) части гимна Чехословацкой республики (правда, звучала она там, как положено звучать гимну, совсем в ином – торжественном и жизнеутверждающем ключе).

В сущности, все голоса, из которых складывается музыкальная ткань пьесы, тематические, и у каждого из них важная роль в музыкальной драматургии пьесы. Композитор выстроил здесь сложный, драматический сюжет, в котором участвуют и голоса юных героев, разлученных судьбой, и хор сочувствующих им людей, и сам голос судьбы.

Пример 66

Б. Барток. «Говорят, не выдадут меня за любимого»

The musical score is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is for the Solo voice, the middle for Chorus 1, and the bottom for Chorus 2. The Solo part begins with a melody in the treble clef, marked *p* and *poco sf*. The Chorus 1 part is in the bass clef, providing harmonic support with sustained chords, also marked *poco sf*. The Chorus 2 part is in the bass clef and enters later in the piece, marked *pp*. The score includes dynamic markings such as *p*, *poco sf*, *mp*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs.

² «Все было так хорошо, но закончилось, как всегда...» – написала в своем анализе Вальса «умудренная опытом» 14-летняя студентка I курса училища.

В условной партитуре три слоя: в верхнем голосе первой строфы соло сопрано, в среднем – сопровождающий его «сочувствующий» мужской хор, в нижнем – голос судьбы, представленный каденционной формулой D – T в недостижимом для голосов низком регистре.

Вторая строфа образована перестановкой слоев: в нижнем слое теперь мужское соло, в среднем – «сочувствующий» хор женских голосов, в верхнем – голос судьбы, теперь звучащий уже в верхнем регистре.

Пример 66а

Во всех слоях ткани проходит *главная интонация* – нисходящая секунда, сохраняющая свою организующую роль в музыкальной ткани на протяжении всей пьесы. В сущности, все голоса музыкальной ткани состоят из вариантов этой интонации, имеющей ясную речевую природу: это и безнадежные ниспадающие каденции солистов, и растянутые в ритме сочувственные вздохи хора, и категорически-утвердительные автентические каденции в «голосе судьбы».

Такая удивительная концентрация интонационного материала сочетается здесь с обостренным ощущением противоречия и контраста модальных позиций, возникающих одновременно в разных голосах фактуры. Внутренняя напряженность гармоний создается подчеркнуто-конфликтным соотношением модальных позиций разных слоев, образующих интервалы тритона и большой септимы. Так, в первой фразе подчеркнутая высокая II ступень вступает в конфликт с темной VI ступенью в среднем голосе, во второй фразе этот конфликт углубляется – здесь высокие вторая и третья ступени противостоят низкой шестой гармонического мажора. То же тритоновое соотношение продолжают сохранять опорные тоны солистки и хора в заключительных фразах первой строфы.

Контраст с этими конфликтными гармониями образует определенный и функционально однозначный гармонический оборот, завершающий каждую фразу.

Характерной чертой гармонического материала пьесы является *политоникальность* всех опорных гармоний. В первой фразе она проявляется в квинтовом соотношении мелодических устоев в разных слоях: мелодия солиста в первой фразе кадансирует на *до*, средний голос гармонического сопровождения – на *фа*. Во второй фразе сольной партии устой на *ми-бемоль*, основной тон гармонии – на *ля-бемоль*. Это же соотношение устоев сохраняется до конца строфы. Вторая строфа содержит тот же принцип, но, благодаря перестановке слоев, он выражен квартовым соотношением устоев.

ИЗВЛЕЧЕНИЕ УРОКОВ

(лирическое отступление)

Анализ мелодии с помощью построения тематических сценариев родился в моей практике преподавания сольфеджио довольно рано, практически с первых лет работы. Он возник как результат чтения мелодий в виде эстафеты, переходящей от одного ученика к другому или от одной группы к другой и время от времени сменяющейся хоровым пением. Этот способ полезен уже тем, что требует от учащихся постоянного внимания, готовности в нужный момент включиться в пение.

Достоинства такой формы работы, на мой взгляд, состоят в преодолении временного разрыва между теорией и практикой и вовлеченностью учеников в процесс анализа – любой родившийся в этом процессе вариант немедленно обсуждается, и в результате отбора возникает эстетически значимый результат. И мои студенты, и я довольно быстро заметили, что одно сочетание исполнителей звучит естественно, музыкально,

другое – не слишком. Это привело нас к мысли об отборе наиболее удачных вариантов распределения материала и осознанию принципов такого отбора. В дальнейшем задание предложить вариант тематического сценария стало одним из основных вариантов домашнего задания.

Для меня возможность выстроить такой сценарий стала одним из важнейших критериев отбора дидактических материалов для диктантов, гармонических задач, аккордовых или интервальных последовательностей, примеров для чтения с листа.

Постепенно выработанные правила этой формы работы были перенесены уже на построение сценариев музыкальных произведений. Здесь процесс обсуждения и достижение результатов были не столь быстрыми, но они давали главное – заинтересованность учеников и, как результат, быстрый рост их аналитических и творческих навыков.

Естественно, проводя свои методические семинары в разных городах, я не упускал возможности познакомить своих слушателей с принципами построения сценариев мелодии. Реакция моих слушателей на тематические сценарии как средство анализа мелодий была, в большинстве, положительной. Лишь небольшая часть моих слушателей осталась равнодушной к возможности «оживлять звуки» таким способом, а многие педагоги заинтересовались и сами становились пропагандистами такой методики.

Что касается тематических сценариев произведений классической музыки, то здесь определенная часть моей аудитории осталась равнодушной к этой идее, сочтя ее ненужным усложнением и «без того сложной жизни», а реакция остальных была очень разной – от радостного удивления открывшимся с неожиданной стороны смыслом музыки до недоумения и даже возмущения.

Самым «крутым» был упрек в «вульгаризации музыки», в навязывании субъективных впечатлений музыкальному тексту, таинственный смысл которого простому человеку постигнуть нельзя, нужно лишь следовать авторским указаниям темпа, динамики и артикуляции. Неодобрение у некоторой части аудитории вызвало предложение делить партии солистов, как выразились некоторые мои слушатели, «по половому признаку». Были и другие, иногда разумные и обоснованные, иногда курьезные предложения и замечания, что вполне естественно при столкновении с неожиданным или малознакомым подходом к тексту.

Для меня совершенно очевидна огромная польза такой работы, которую я оценил по результатам многолетней работы с учениками школы «Лад» и студентами училища. Построение тематических сценариев многим из студентов открыло глаза на скрытые стороны музыкального содержания, которые заслонял для них традиционный теоретический аппарат. Понимание

интонационной структуры музыкальной ткани придавало, конечно, более убедительный, обоснованный характер исполнению, а в дальнейшем позволяло легко находить свой путь в аранжировке и инструментовке.

Однако некоторые детали предложенной методики требуют уточнения и расшифровки. Возможность «оживлять» звуки мелодии, придавая им ясный драматургический смысл, возникает у педагога любой специальности, особенно у педагогов исполнительских дисциплин, уже на начальном этапе обучения детей. Поэтому многие практикующие педагоги ищут свои пути в этом направлении, иногда действуя сознательно, иногда интуитивно или импровизационно.

Очевидно, что тематический материал в классической музыке несет на себе основную долю смысловой нагрузки в создании драматургии произведения. Темы здесь нередко, особенно в пьесах программного характера, выполняют роли *персонажей пьесы* или *образов*, их изменение и развитие позволяет видеть движение их жизненных прообразов. Однако, столь прямая аналогия темы с персонажем или образом возможна далеко не всегда. Нередко тематический материал, при всей его индивидуальности, в процессе своего развития настолько изменчив, что далеко не просто изложить его в виде такой партитуры. Об этом весьма убедительно и даже поэтично пишет Е.В. Назайкинский в своем капитальном труде «Логика музыкальной композиции»:

«В отличие от мира, населенного литературными или театральными персонажами, по отношению к которому каждое произведение драматического рода является окном в реальность, открываемым на некоторое время, – в отличие от этого правдоподобного мира музыкальный мир предельно фантастичен. И фантастичность его, о чем уже говорилось, как раз и заключается в невесомости идеальных предметов, конструкций, сил, форм, развивающихся и действующих во времени, в естественности превращений и исчезновений, в привычности процесса дематериализации персонажей.

Интересны формы развития темы, напоминающие причудливые превращения героев сказок, мифов или преобразование природного органического мира, физики космоса, и микромира.

Музыкальные темы – это жизнестойкие эфемериды, которые, исчезая, не исчезают, а лишь надевают шапку-невидимку, пользуются оккультной техникой волшебных превращений или накопленным в природе опытом метаморфоз. Вот лед растаял, и появилась живая вода эмоционально-бурного течения горной капризницы речки. Вот падающая снежинка превращается над лесным пожаром в каплю дождя, а затем в облачко пропитанного смолистым дымом пара».³

Примеры подобного рода превращений в музыке столь же часты, как и примеры, которые укладываются в четкую партитуру тематического

³ Е.В. Назайкинский. Логика музыкальной композиции». – Москва, «Музыка», 1982., с 156.

сценария. Можно указать на музыку, приведенную в **примере 9** из первой главы данного пособия, где материал начальной темы, сохраняя интонационное единство мелодического рисунка в соседних фразах, претерпевает, однако, множество смысловых преобразований. Поэтому любой вариант тематического сценария, любая трактовка содержания музыки в значительной степени субъективна, но для нее должны существовать реальные основания в структуре текста – в жанровой природе мелодики, ее образном строе, роли голоса в фактуре, ритмическом, ладовом и гармоническом содержании ткани. Стоит только избегать *субъективного произвола* в трактовке образов, наглядный образец которого можно увидеть в комментариях к **примеру 56в** из этой главы.

Столь же странными выглядят сомнения в разделении тематического материала «по гендерному признаку», поскольку *мужественность* или *женственность* тематического материала – одна из его важных характеристик, столь же существенная для музыки, как для реальной жизни.

Построение тематического сценария позволяет сквозь привычные детали видимой структуры музыкального текста – гармонического, мелодико-интонационного, метроритмического содержания – увидеть его скрытую, невидимую сторону, *связать музыкальную драматургию с ее жизненными прообразами*, тем более, что предлагаемые здесь варианты прочтения музыкальных текстов не исключают, а скорее, предполагают возможность существования других драматургических трактовок. Важно только, чтобы они опирались на логически обоснованный план, вытекающий *из структуры и содержания текста*.

Уместно вспомнить здесь слова выдающегося ученого-музыковеда С.С. Скребкова, который писал:

«...художественное целое, в которое складывается драматургия произведения, насквозь пронизано живым, трепетным становлением музыкальной мысли – развитием из противоречий, в силу чего музыкальное произведение и оказывается способным отразить в себе вечно развивающуюся действительность»⁴.

⁴ С.С. Скребков, цит. изд., с 21.