Романова Е.В.

О композиционных особенностях прелюдии Ф. Шопена оп. 28 № 9

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-19

idsp: 000001:spc-26-03-2018-19

Анализ экспозиционных форм и композиционных процессов, в них происходящих, сохраняет неизменную актуальность в аналитическом музыкознании – в особенности тогда, когда периодом либо экспозиционной структурой, его замещающей, и исчерпывается форма произведения. Пристального внимания при этом заслуживают миниатюры, характеризующиеся динамическим сопряжением разделов композиции, своеобразной открытостью формы, часто связанные с воплощением пространственного перемещения, подчас реализующие идею неуклонного нарастания и устремлённости к кульминации. В качестве одного из ярких примеров обратимся к композиции прелюдии Ф. Шопена оп. 28 № 9 Ми мажор.

В отличие от многих других миниатюр рассматриваемого опуса, написанных в форме периода, она представляет собой развивающиеся строфы (по классификации Р. Лаула, применявшейся им в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории): в прелюдии возникают три четырёхтактовых строфы, каждая из которых открывается схожим тонико-доминантовым оборотом, но все они имеют различные продолжения – и в интонационно-гармоническом, и в композиционном аспектах. При этом каждая следующая строфа достигает более высокого динамического уровня, чем предыдущая.

Первая строфа завершается отклонением в тональность V ступени, совпадающим с зоной срединного каданса (пример 1, такт 4), и вполне может ассоциироваться с начальным предложением в квадратном периоде повторного строения.

Пример 1 – первая строфа
(или первое предложение периода).

Вместе с тем, внедрение развивающей композиционной функции уже в начальный четырёхтакт прелюдии придаёт ему внутреннюю подвижность и динамическую неустойчивость: отметим поступенно восходящую неточную гармоническую секвенцию, а также возникающую на ритмическом уровне структуру дробления ($1+1+0,5+0,5+0,5+0,5$). Ощущению текучести, непрерывного движения способствует и глубоко индивидуализированный характер аккордики, во многом обусловленной интенсивным мелодическим током голосов: красочное смягчение функциональности вертикали (VI7, VI9, III6), применение неаккордовых звуков сообщает гармоническому развитию выразительную непредсказуемость.

Тем не менее начало второй строфы (в пятом такте прелюдии) благодаря повторению начального мотива может восприниматься и как начало второго (ответного) предложения в периоде повторного строения. Однако в дальнейшем развёртывании второго четырёхтакта развивающая функция полностью вытесняет экспозиционную, что приводит к проявлению в музыкальном материале характерных признаков развивающей середины простой трёхчастной формы (пример 2). Тонально-гармоническое движение достигает в этот момент максимальной интенсивности, что подтверждается активной сменой тональных центров, преобладанием тональностей второй и третьей степеней родства (Соль мажор, Домажор, Фа мажор, си бемоль минор, Ля бемоль мажор), применением внетоникальных гармонических оборотов, а также энгармонических, мелодико-гармонических и ладовых модуляций. Неуклонное динамическое нарастание приводит к яркой кульминации, достижение которой становится ещё одной предпосылкой к функциональному переосмыслению второй строфы (или второго предложения) в развивающий раздел простой формы.

Пример 2 – вторая строфа (или зона композиционного переосмысления второго предложения в периоде повторного строения в развивающую середину простой трёхчастной формы).

[Largo]

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a complex harmonic structure with a trill (trm) and a crescendo (cresc.) marking. The second system continues the harmonic development with a fortissimo (ff) dynamic. The third system features a decrescendo (decresc.) marking and a piano (p) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves, featuring complex harmonic structures and dynamic markings.

Третья строфа, как и вторая, образует мощную динамическую волну — её кульминация становится торжественно-триумфальным завершением прелюдии в целом (пример 3). При этом начальному мотиву «возвращена» тонико-доминантовая гармонизация (в начале второй строфы доминанта разрешалась в трезвучие третьей низкой ступени), возвращается также и восходящая гармоническая секвенция, но не в диатоническом, а в модулирующем варианте (её звенья последовательно возникают в Ми, Фа и Соль мажоре). По сравнению с началом пьесы секвенция приобретает более внушительный, императивный и вместе с тем резюмирующий, подытоживающий характер, благодаря чему в звучании последней строфы оказывается акцентированной заключительная функция, и возникают предпосылки к восприятию её и как варьированной репризы простой трёхчастной формы.

Пример 3 – третья строфа

(или варьированная реприза простой трёхчастной формы).

[Largo]

Тяготение строфической структуры (в разновидности развивающихся строф) к структуре, содержащей «восходящую модуляцию» [1, с. 217] из периода в простую трёхчастную форму, и обусловленное им постоянное совмещение композиционных функций способствует возникновению «композиционного crescendo» [3, с. 94] и максимально рельефному воплощению crescendo образно-смыслового. Композиционная неустойчивость усиливает ощущение непрерывного движения, подобного преодолению трудного и тернистого пути, а устремлённость к итоговой кульминации звучит как постепенная кристаллизация, обретение и окончательное утверждение искомого тезиса.

Отметим также, сколь существенной для достижения этого выразительного эффекта оказывается многосоставность жанровых истоков тематического материала прелюдии, реализующаяся как взаимодействие «однонаправленных и разнонаправленных» [2, с. 18-19] жанров. Однонаправленными и объективно окрашенными векторами возникающего жанрового сплава выступают марш и хорал. Декламационное начало, придающее высказыванию черты патетического речитатива, напротив, воплощает его субъективный вектор. При этом заключённая в триольной пульсации среднего пласта фактуры вибрация (она обусловлена гармонической и ритмической фигурацией аккордовых звуков, выдержанной в соответствии с прелюдийным принципом на протяжении всей пьесы) обеспечивает обертоновую насыщенность звучания, становится важнейшим средством объединения контрастирующих компонентов фактуры и определяет глубоко индивидуализированный темброво-динамический облик прелюдии.

2. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA . – 2015. - № 2 [24]. – С. 16 – 37.
3. Романова Е. О композиционном crescendo в «Неаполитанской песенке» Чайковского// Международный научно-исследовательский журнал (International Research Journal), № 11 (53) 2016, Часть 2. – С. 91 – 95.

Романова Е.В.

О фактурно-гармонических особенностях прелюдии Ф. Шопена ор. 28 № 2

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-20

ids: 000001:spc-26-03-2018-20

Фактурная драматургия является одним из интереснейших аспектов анализа сочинений эпохи раннего и зрелого романтизма, отличающихся нестандартным конструированием музыкальной ткани и глубоко индивидуализированным соотношением рельефа и фона. Подчас и романтическая прелюдия, тяготеющая в силу жанровой природы к сохранению единой фактурной ячейки на всём своём протяжении, отличается изысканным развитием именно в этом аспекте. Прелюдия Шопена ор. 28 № 2 ля минор – один из ярчайших примеров, когда специфика фактурно-гармонического замысла пьесы во многом определяет скрытый драматизм, составляющий её образную суть.

В отличие от многих других миниатюр рассматриваемого опуса, написанных в форме периода, она сочетает признаки варьированных строф и секвенционной структуры (по классификации Р. Лаула, применявшейся им в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории): в прелюдии возникают три строфы (подобных секвентным звеньям), каждая из которых начинается в новой тональности. Тем самым общий тональный план прелюдии оказывается разомкнутым, но парадоксальным образом именно в последней строфе наконец оказывается достигнутой основная тональность ля минор, от которой начало прелюдии было весьма далеко.

Первая строфа (такты 1-7 прелюдии, пример 1) содержит модуляцию из ми минора в Соль мажор, которая может быть выражена схемой I=VI I64 V I.

Пример 1 – первая строфа

(или первое звено секвенционной структуры), ми минор – Соль мажор.

Гомофонная фактура, отчётливо дифференцирующая ведущий мелодический голос и комплекс сопровождающих голосов, существенно осложнена помещённой