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

idsp: 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

внутри пласта сопровождения и остиаточно повторяющейся почти до самого конца пьесы четырёхзвучной мелодической фигурой, звуковысотный контур которой совпадает с начальным мотивом средневековой секвенции *Dies irae* (h-ais-h-g). Нарочитое повторение этой формулы создаёт давящий психологический эффект неотвязной мысли, подобной *idée fixe*, и обуславливает повышенный диссонантный фон гармонии (благодаря «вторжению» многочисленных неаккордовых звуков). Заметим, что в силу узнаваемости и определённой семантики четырёхзвучного мотива он воспринимается как носитель тематического рельефа, что приводит к внутреннему функциональному расслоению фактурного пласта сопровождения. В результате формируется глубоко индивидуализированный тип фактуры, в котором гомофонная идея одновременно реализуется на двух различных регистровых и глубинных уровнях (можно также сказать, что при этом возникает интегрированная разновидность гомофонной фактуры), а музыкальный склад сочетает «в единовременном действии» [1, с. 242] признаки гармонического и полифонического.

Заметим, что необыкновенно многогранный и объёмный музыкальный образ прелюдии в первую очередь предопределяется многосоставностью жанровых истоков её тематического материала. В материале первых двух строф одним из векторов «разнонаправленного» [2, с. 18-19] жанрового сплава выступает марш-шествие (подобно тому, как это происходит в прелюдии № 9 Ми мажор, но, в отличие от неё, здесь он явно представлен своей траурной разновидностью). Декламационное начало, придающее высказыванию черты патетического речитатива, напротив, воплощает его субъективный вектор и способствует возникновению образа философского размышления, то мрачно-скорбного, то стоицистски-приподнятого. Внедрение в музыкальную ткань семантически нагруженного контрапункта способствует не только затемнению гармонического колорита, но словно утяжеляет каждый шаг и без того гнетущего шествия, внося в него глубоко трагический подтекст.

Вторая строфа секвенционной структуры намечает модуляцию из си минора в Ре мажор, которая развивается по той же гармонической схеме, что и в первой строфе, за исключением последнего аккорда. В момент ожидаемого разрешения в новую тонику построение внезапно размыкается звучанием уменьшённого септаккорда на доминантовом басу (пример 2, такт 7). Тем самым просветление мажорного заключительного каданса первой строфы, ассоциировавшееся с мужественно-волевым усилием, в конце второй сменяется внезапным провалом — вопросительно-растерянное звучание уменьшённого септаккорда усиливает ощущение утраты опоры и фатальной обречённости.

Пример 2 – вторая строфа

(или второе звено секвенционной структуры), си минор - Ре мажор.

[Lento]

Функционально-гармоническая основа третьей строфы отличается наибольшей насыщенностью: IV65+1+3 II43+3 I64 V V/V V V76 I (пример 3, такты 2-11). Но одним из решающих факторов, определяющих драматическую выразительность развязки прелюдии, становится здесь фактурное модулирование, организующее музыкальную ткань и выстроенное словно по законам сценического жанра.

Пример 3 – третья строфа

(или третье звено секвенционной структуры), ля минор.

[Lento]

Попутно заметим, что начальный мотив мелодической линии здесь весьма драматически переинтонирован – теперь он завершается восходящим малосекундовым ходом, словно воплощающим мучительно-затруднённый возглас или стон (в отличие от более нейтрально звучащих в первой и второй строфах восходящих ходов на малую терцию). Важно и то, что впервые на протяжении прелюдии последний звук начального мотива является неаккордовым – наметившееся таким образом полифункциональное расслоение музыкальной ткани становится импульсом к её распаду: в следующем же такте полностью выключается пласт сопровождения, и второй мотив мелодической линии излагается одnogлосно (тем самым происходит «фактурная модуляция-сопоставление» [3, с. 65] из гомофонного в монолинейный тип фактуры). Отметим зримость и рельефность этого по-театральному выписанного раздела, смысловую нагруженность пауз сопровождения, хотя бы на мгновение «заставивших замолчать» казавшуюся неистребимой пульсацию восьмых с остилатно присущим им мотивом *Dies irae*.

В последней фразе прелюдии, также отмеченной театральной зримостью происходящего, горечь скорбного монолога словно находит утешение в звучании хора (пример 3, такты 9-11), «распавшаяся на сегменты» гомофонная фактура сменяется теперь монолитной аккордовой. Совершившаяся ещё раз фактурная модуляция теперь знаменует общий итог пьесы – мятущийся вопрос обретает наконец однозначный ответ, в звучании которого сочетаются погребальный покой и гармоническое благозвучие. Не осложнённая контрапунктическими вкраплениями и расслоением ткани аккордовая фактура с преобладанием консонантной аккордики звучит бесценным даром, бесконечно желанным и единственно возможным завершением мучительного и внутренне-конфликтного пути.

Тем самым тональное и интонационное развитие прелюдии оказывается неразрывно связано с фактурным, благодаря которому её уникальный музыкальный образ раскрывается в динамике тончайших выразительных нюансов.

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии: Учебное пособие. Издание 3-е, дополненное. – СПб.: Композитор, 2005. – 268 с.
2. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. – 2015. – № 2 [24]. – С. 16 – 37.
3. Титова Е.В. Музыкальная фактура: Вопросы теории. – СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 1992. – 99 с.

Шевкунов А.Н., Худяков Е.В., Дмитриев Д.О.
Репетиционный процесс в работе с детским любительским театральным
коллективом

*Бюджетное учреждение высшего образования Ханты-Мансийского автономного
округа-Югры «Сургутский государственный университет»
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-21

idsp: 000001:spc-26-03-2018-21

Большая часть современной литературы, которая относится к детскому любительскому театру в последние годы не просто резко сократилась, а уменьшилась катастрофически. Проблема репетиционного процесса с детьми всегда была актуальна. При работе с детским любительским театральным коллективом необходимо привить увлеченность общими для всего коллектива задачами, другими словами, нужно формировать у детей «коллективный энтузиазм» [6]. Каждая репетиция несет в себе множество развивающих ребенка факторов, также каждая репетиция носит воспитательный и образовательный потенциал театра, который помогает детям не только понять, но и ощутить на себе все особенности быта народов разных стран, культур, эпох. Учит детей искать и находить истину и видеть всю разносторонность нашего мира, и взаимодействия с ним. Кроме того, репетиционный процесс помогает детям выстраивать межличностные отношения с окружающими его людьми и взаимодействовать с ними, работать в коллективе. Репетиция требует организованности и развитой дисциплины. Театр – дело коллективное, ребенок ощущает в себе чувство важности, чувствует себя деталью одного огромного механизма, что пробуждает в нем чувство ответственности.

Репетиционный процесс – это процесс, который воплощает режиссерский замысел в его развитии от первоначальной мысли до первого показа зрителю. Согласно учениям К.Ф. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, режиссер выполняет три основные функции: организаторскую, педагогическую, постановочную [9]. Репетиционный процесс должен приносить радость, оставлять положительные эмоции, так как он занимает большое количество времени актера.

По А.В. Эфросу «Репетиция – любовь моя» существует две ошибки в репетиционных процессах [13]. К первой ошибке относится следующее: начинается какая-либо работа, но при этом материал еще не разобран и не найдено интересное решение, но труппа начинает репетировать, искать подходящие художественные средства, добиваясь идеала уже в исполнении. На репетициях выявляются нюансы, которые вне зависимости от их ужаса или красоты не будут менять дела. И даже если эти нюансы хороши, то за ними все равно скрывается «торричеллиева пустота». Самым трудным является определение момента, при котором весь материал действительно разобран и найдено какое-нибудь стоящее решение. Ведь часто бывает так, что думаешь будто все нашел и разобрал, а вдруг приходит кто-то и сообщает, что вся