



К. Т. Корганов

*Мелодическое развитие
в классической композиции*

Карен КОРГАНОВ

МЕЛОДИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ
В
КЛАССИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ



Москва
Издательский Дом
«КОМПОЗИТОР»
2017

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. ПРОСТАЯ (МАЛАЯ) ТЕМА И ЕЁ УСЛОЖНЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПРОСТАЯ (МАЛАЯ) ТЕМА

| | |
|--|----|
| Предварительная информация | 5 |
| Мелодический оборот и мелодическая идея..... | 7 |
| Протяжённость мелодических оборотов..... | 9 |
| Виды и функции мелодических оборотов. Инициативность оборотов..... | 13 |
| Парность мелодических оборотов | 17 |
| «Инициатор» и «ответ». Их соотношения..... | 23 |
| Малый ответ..... | 29 |
| Письменные упражнения №1 | 33 |
| Ответы на письменные упражнения №1..... | 41 |
| Мелодический оборот «завершение»..... | 42 |
| Кульминация и точечная кульминация..... | 47 |
| Статическое и динамическое развитие..... | 52 |
| Письменные упражнения №2..... | 54 |

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. УСЛОЖНЕНИЕ МАЛЫХ ТЕМ

| | |
|--|----|
| Музыкальные произведения, написанные в структуре простая тема..... | 56 |
| Удлинение простых тем повторами инициаторов и ответов..... | 57 |
| Мелодический оборот второй ответ..... | 62 |
| Завершение в роли второго ответа..... | 67 |
| Мелодический оборот ответ-ответ..... | 68 |
| Мелодический оборот ответ-завершение..... | 74 |
| Письменные упражнения №3 | 81 |
| Усложнение простых тем комбинацией мелодических оборотов..... | 83 |
| Письменные упражнения №4..... | 92 |
| Ответы на письменные упражнения №№3 и 4..... | 92 |

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. ТЕМА. БОЛЬШАЯ ТЕМА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ТЕМА

| | |
|-----------------------------|----|
| Вопросы для повторения..... | 94 |
|-----------------------------|----|

| | |
|---|-----|
| Проведение двух простых тем подряд (i – iотв. – i2 – i2отв.)..... | 94 |
| Тема | 97 |
| Слуховой анализ..... | 106 |
| Нетематические инициаторы (m) на мелодическом материале i | 108 |
| Нетематические инициаторы (m), построенные на собственном мелодическом материале..... | 114 |
| Письменные упражнения №5..... | 119 |
| Ответы на письменные упражнения №5..... | 121 |
| Кульминационные нетематические инициаторы (mкульм.)..... | 122 |
| Нетематический инициатор «заключение» (mзакл.)..... | 125 |
| Письменные упражнения №6..... | 132 |
| ЧАСТЬ ВТОРАЯ. УСЛОЖНЕНИЕ ТЕМ | |
| Удлинение тем за счёт повторов..... | 133 |
| Усложнение i – iотв. темы новыми ответами..... | 135 |
| Усложнение m – mотв. темы новыми ответами..... | 140 |
| Мелодический оборот m2 | 146 |
| Усложнение темы мелодическим оборотом mзакл. | 153 |
| Мелодический оборот m-m | 159 |
| Мелодический оборот m-m-m | 166 |
| Мелодический оборот m2 | 171 |
| Нестандартные комбинации мелодических оборотов..... | 174 |
| Мелодический анализ музыкальных произведений..... | 180 |
| Письменные упражнения №7..... | 193 |
| Ответы на письменные упражнения №7..... | 198 |
| ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. БОЛЬШАЯ ТЕМА | |
| Большой нетематический инициатор (M)..... | 201 |
| Большой нетематический инициатор «заклучение» (Mзакл.)..... | 214 |
| Мелодический анализ..... | 218 |

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПРОСТАЯ (МАЛАЯ) ТЕМА

Предварительная информация

Слово «форма» переводится с латинского как внешний вид, облик, красота. В композиции термин «форма» применяют в двух смыслах – в узком и широком. В узком, (технологическом) значении под формой понимают схему произведения. Для удобства эту схему можно выписать буквами. Например, возможная схема (она же форма в узком смысле) сложной трёхчастной формы: a-b-a – C – a-b-a. В широком же понимании музыкальная форма – это исчерпанность, целостность музыкального содержания для слушательского восприятия.

Как видим, сочинение может не всегда обладать формой в широком смысле. Однако каждая, даже бесформенная композиция во всех случаях имеет ту или иную форму в узком смысле – ведь любую компоновку музыкального материала можно отразить в буквах. Скажем, произведение по внешним признакам отвечает правильной сонатной форме-схеме. Но при этом – звучит незавершённо, то есть не имеет формы в широком понимании. Поэтому знание и применение классических форм-схем – вовсе не гарантия, что ваша музыка обретёт форму в широком значении. Иногда вопрос даже ставят так: что следует *нарушить* в типовой форме-схеме, чтобы в результате этого «неформата» возникла форма-завершённость.

В эпоху Возрождения, мы знаем, музыку создавали преимущественно полифонической. То есть – с приблизительным мелодическим равноправием голосов, как скажем, в трёх- или четырёхголосной фуге. Однако уже в 1600-х годах ситуация меняется. Полифонический стиль потихоньку исчерпывает себя, приедается. В моду входит новый склад – гомофонный. В гомофонной музыке от бывшего мелодического равнозначия не осталось и следа. Музыкальная ткань теперь расслаивается на три ярко выраженных компонента: на мелодию в верхнем регистре, гармонию чуть ниже и бас – и даже выстраивается в иерархию. Верхний (мелодический) голос отныне гла-

венствует и несёт процентов девяносто музыкальной информации. Нижние же голоса подчиняются ему и служат лишь аккордово-гармоническим сопровождением.

В XVII веке гармония по отношению к мелодии занимала столь зависимое положение, что её нередко даже не записывали нотами. Вместо нот ставили цифры, обозначающие тот или иной аккорд – примерно как сейчас в джазовых композициях. Выглядело музыкальное произведение так: ноты основного голоса вверху, басовой линии – внизу, а между ними – цифры, которые играли как угодно. Называлось подобное «мелодийно-цифровое» изложение – бассо-континуо.

И.-С. Бах. Кантата «Süßer Trost, mein Jesus kömmt»

Пр. №1

Basso

Basso continuo

Er freu e dich, mein Herz, denn it-zo weicht der Schmerz, der dich so

lan - ge Zeit ge - druk - ket. Gott hat den lieb - sten Sohn, den er so

hoch und teu - er halt, auf die - se Welt ge - schlik - ket.

Исполнитель – клавесинист или органист – интерпретировал цифрованный аккомпанемент на свой вкус и риск. Мог сыграть безликие цифры в виде аккордов, а мог побаловать слушателя арпеджио или чем-то интереснее. Называлась такая индивидуальная трактовка цифрованной гармонии – искусством *фактуры*.

Классические музыкальные формы – простые и сложные двухчастные и трёхчастные, рондо, вариации, и вплоть до сонатной – окончательно сформировались, как известно, в конце XVIII века в творчестве венских классиков. И хотя во времена Гайдна и Моцарта бассо-континуо отошло в прошлое – композиторы в основном нота в ноту сами выписывали желаемую фактуру – рубеж XVIII-XIX веков считается рас-

цветом гомофонного стиля. Носителем музыкального смысла безраздельно остаётся мелодия, затмившая прочие голоса.

Сделаем важный вывод: поскольку классические формы сложились в эпоху мелодиецентризма, каждая форма есть итог именно мелодического развития, а не чего-то иного. Поэтому без освоения законов мелодического развития классические формы останутся недоступны. Их можно будет лишь опознать в том или ином готовом произведении, но не создать самому. И наоборот: постижение принципов мелодического развития откроет путь к самостоятельному построению форм.

Мелодический оборот и мелодическая идея

Мелодия, как известно – это не любая одноголосная горизонталь, а лишь осмысленная и эстетически значимая. Например, гамма ДО мажор – одноголосная горизонталь, но не мелодия, так как эстетически она нейтральна. Мелодия возникнет там, где слушатель вдруг ощутит в одноголосии художественный эффект.

Попробуем выделить наименьший эстетически ценный одноголосный фрагмент – обнаружить момент, когда безлика горизонталь вдруг, преображаясь, приобретает художественную наполненность. Обратимся к следующим отрывкам:



Слышен не случайный, а ритмически организованный звуковой ряд. С точки зрения музыкальной грамматики это – мотив. Однако вряд ли эти пять нот затронут наш эмоциональный строй, заставят ощутить что-то высокохудожественное. Поэтому прибавим к услышанному ещё один такт:



Увеличилась осмысленность, неслучайность звучания. Но об эстетической реакции и душевной активизации говорить преждевременно. Добавим ещё несколько нот:



Вероятно, только здесь мы догадались, что хотел сказать автор. Однако фрагмент не завершён, последние звуки требуют разрешения:

Шуберт. Экспромт (op. 90, №1)



Итак, где-то на рубеже третьего-четвёртого тактов одноголосная звукоорганизация переросла в нечто большее – проявилась ценная мысль. А у нас – эмоциональное впечатление, заинтересованность. Именно эта мелодическая идея в целом, а не какая-то её часть или фрагмент, однажды озарила Шуберта, и композитор записал её в четырёх тактах.

В мелодическом развитии минимальную (то есть, более уже не сокращаемую по смыслу) одноголосную горизонталь называют *мелодическим оборотом*. Можно сказать по-другому: мелодический оборот – это наименее протяжённый звукоряд, рождающий у слушателя первую душевную реакцию, отклик. Или ещё иначе: мелодический оборот – одно эмоциональное состояние, переданное в минимальном количестве звуков. Один мелодический оборот равен одному эстетическому эффекту. И наоборот – одно художественное впечатление отражено в одном обороте.

Подчёркнём: мелодические обороты не являются автору нота за нотой, а вспыхивают в сознании одновременно, единым обликом, целостно. В этом они подобны скорее фотографии, чем киноленте. Это потом автор расшифровывает находку в каком-то количестве нот. Поэтому мы не вправе дробить мелодические обороты на более мелкие *смысловые* части. На грамматические – пожалуйста, а на смысловые – нет. Смысловой анализ начинается с одной мысли (=мелодического оборота).

Для уверенного выполнения последующих письменных упражнений полезно оперировать не только понятием мелодический оборот, но и близким ему понятием мелодическая идея.



Мелодической *идеей* называют то общее смутное художественное впечатление, душевное настроение, которым бывает осенён автор, но которое существует пока лишь в его сознании. А мелодическим оборотом – ту же мелодическую находку, но уже выписанную в нотах, завершённую и отшлифованную. Говоря иначе, пока мелодические обороты блуждают в сознании в неопределённо-неотточенном виде, отне-

сём их к разряду идей. Но как только автор вытащил из восприятия мотив, показавшийся интересным, записал и отредактировал – идея на глазах превратилась в мелодический оборот.


Протяжённость мелодических оборотов

Итак, минимальная единица музыкального смысла, которой оперируют композиторы классико-романтики – мелодический оборот. Если мы проанализируем экспозиционные части каких-либо произведений XVIII-XX вв., то увидим, что состоят они сплошь из мелодических оборотов. Правда, обороты эти не равнозначны, и функционально не взаимозаменяемы. Имеется целая иерархия разнохарактерных и соподчинённых оборотов. Одни – годны начинать развитие, другие – предварять его, третьи звучат как ступени внутри развития темы или доводят тему до кульминации, завершают и т.д.

По протяжённости мелодические обороты занимают обычно не более шести ударных долей – если тактировать в среднем, наиболее естественном темпе. Длиннее шести ударных долей обороты, встречаются редко, так как долгое время звучания композитор не в силах охватить своим вниманием единомоментно, разом. Если оборот кажется *большим*, чем шестиударным, то при внимательном разборе он обычно «раскалывается» на два более мелких самостоятельных оборота, граница между которыми может быть на первый взгляд неясной.

Послушаем и продирижируем следующие обороты. Знаком  обозначим первые, сильные доли (движение руки вниз). Отметкой  – остальные доли:

Бетховен. Соната №18 (I)



Пр. №6

Бетховен. Соната №18 (I)

Пр. №7

Шуман. Карнавал (№12)

Пр. №8

Шуберт. Музыкальный момент №3

Пр. №9

Шуберт. Музыкальный момент №3

Пр. №10

mf

Мелодические обороты явно медленного темпа тактируют чуть спокойнее, неспешнее, чем средние и быстрые:

Пр. №11

Allegretto

Пр. №12

Andante

Чайковский. "Октябрь"

В классико-романтической музыке мелодические обороты часто имеют квадратную структуру и состоят из четырёх основных долей. Однако нередко обороты иной протяжённости – по три, пять, шесть долей. Мелодическая мысль вольна в своём проявлении. Например, в начальном мелодическом обороте этюда №3 Шопена пятый такт органично слит с четырьмя предыдущими, образуя единый пятиударный оборот:

Пр. №13

Lento

Шопен. Этюд №3

«Карнавал» Шумана открывается шестиударным оборотом, в котором можно выделить двухударное вступление (первые два такта) и четырёхударную основу. Однако весь шеститакт звучит цельно и единоструктурно:

Шуман. Карнавал (№1)

Maestoso

Пр. №14

В прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» начальный оборот имеет три сильные доли. Неквадратность придаёт особую выразительность и неповторимость:

Дебюсси. Девушка с волосами цвета льна

Пр. №15

Отметим, наконец, что в трактовке мелодических оборотов не последнюю роль играет индивидуальность слушающего. Протяжённость, границы, другие тонкие параметры нередко зависят от субъективной оценки. Поэтому при слуховом анализе небольшие разночтения и несовпадения мнений – вещь обычная.

Подытожим. Наименьшая смысловая и строительная единица в классико-романтическом развитии – мелодическая идея. Расшифрованную в нотах, эту идею называют мелодическим оборотом.

Классическая композиция – не мелодический монолит или нерасчленённое целое. Она соткана из множества иерархически соподчинённых и взаимозависимых мелодических оборотов. В экспозиционной (не разработочной) мелодической линии кроме гроздьев мелодических оборотов, собственно, ничего и нет. Правда, обороты эти не равнозначны. Они делятся по местоположению, инициативности, другим параметрам. Например, одни обороты служат началом темы, другие – уже иной спецификации, её продолжением, развитием – вплоть до кульминации.

Мелодические идеи озаряют автора незапланированно, и талант композитора-классика заключается, в первую очередь, в способности эти идеи находить. Однако каждый последующий шаг в развитии требует уже не столько таланта, сколько технических знаний и навыков.

Виды и функции мелодических оборотов. Инициативность оборотов

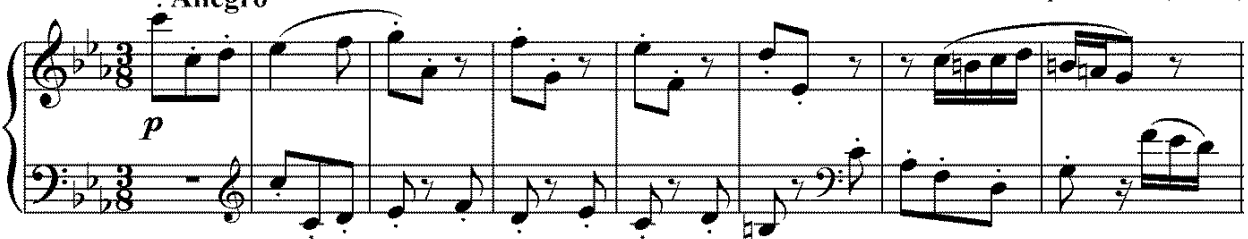
В классико-романтической музыке мелодические обороты, даже взятые вне контекста, нередко звучат функционально выпукло. Это значит, что если послушать обороты изолированно, то обычно не составит труда определить, какому разделу формы они принадлежат, что за функцию выполняют.

Обратимся к следующим мелодическим оборотам. Попробуем представить их местоположение в форме. Чем они могут служить – началом главной темы, её продолжением, второй темой, заключительной темой, кульминацией, связкой-ходом, вступлением или чем-то ещё:

Пр. №16

Allegro

И.-С. Бах. Партита №2 (Рондо)



Пр. №17

Adagio

Моцарт. Соната (К., №332), ч. II



Бетховен. Соната №2 (I)

Пр. №18

Бетховен. Соната №5 (I)

Пр. №19

Бетховен. Соната №7 (I)

Пр. №20

p

Бетховен. Соната №4 (II)

Пр. №21

Бетховен. Соната №2 (II)

Пр. №22

Бетховен. Соната №1 (I)

Пр. №23

Бетховен. Соната №12 (I)

Пр. №24

Пр. №25

Пр. №26

Пр. №27

Налицо разнохарактерность, функциональная несхожесть отрывков. По окраске, фактуре хорошо слышно: обороты №№16 и 17 звучат начинающе, это определённо начала основных тем. Способ подачи недвусмысленно свидетельствует: перед нами господствующий эмоциональный образ. Он беспелляционно вытесняет из слушательского сознания прочие настроения и – главное, требует собственного развития. Оборот №20 – тоже начинающий, но уже как-то иначе. Скорей, это начало темы, но не главной темы произведения, а второй или срединной (продолжающей). Мелодические же обороты №№21 и 22 вообще не тянут на темы. №№18 и 19 слы-

шатся как связочно-соединительные (такие обороты называют «ходами»). №№23 и 24 – как заключительные. А №№25-27 – пожалуй, как кульминации в развитии какой-то неизвестной темы, хотя и черты завершения в них тоже проглядывают.

Поразмыслим: что именно подсказывает, что обороты №№16 и 17 – начала главных тем? Ответ возможен лишь крайне общий и неконкретный: в самом материале чувствуется инициативность, толчок к развитию. Способ подачи недвусмысленно свидетельствует: перед нами доминирующий эмоциональный образ. Он безапелляционно вытесняет из слушательского сознания прочие настроения, требует собственного развития. Как бы заявляет: «Теперь развивайте меня».

Можно сказать и иначе: мелодические обороты №16 и 17 имеют *большую инициативность*, чем оборот №20. Зато №20 – *большую*, чем все оставшиеся обороты. Наименьшая же инициативность, пожалуй, заключена в обороте №18.

Отметим: инициативность вовсе не равна эстетической ценности, это совершенно разные понятия. Инициативность – не высокое качество материала, а лишь *форма его подачи*, которая утверждает: вот начался новый исток, раздел развития.

Парность мелодических оборотов

По «способности начинать» выделяют мелодические обороты малоинициативные, среднеинициативные, высокоинициативные. Послушаем и сравним по степени инициативности следующие обороты. Зададимся вопросом: с каких оборотов можно бы начать произведение, а какие обороты годны лишь для продолжения уже начатого развития:

Пр. №28

p

Пр. №29

Пр. №30

Пр. №31

Пр. №32

Пр. №33

Заметно, что инициативность оборотов №№28, 30 и 32 выше, чем оборотов №№29, 31 и 33. Говоря иначе, обороты №№28, 30 и 32 – явно начинающие, а №№29, 31 и 33 – продолжающие.

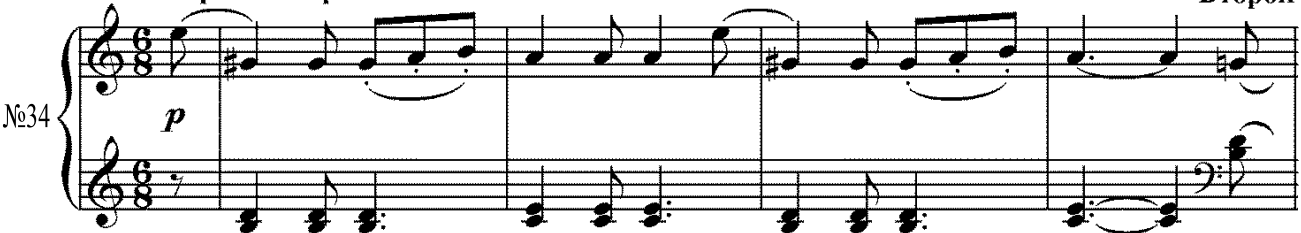
Попробуем теперь собрать все эти мелодические фрагменты воедино по парам, как задумал сам автор:

Шуман. Альбом для юношества. (№11)

Пр. №34

Первый оборот

Второй



оборот

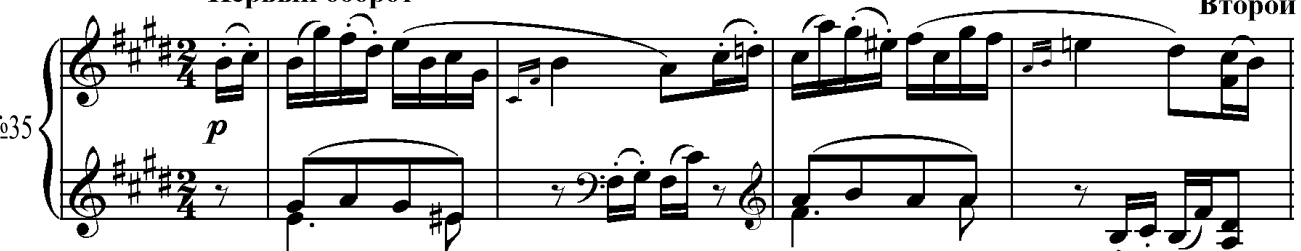


Шуман. Альбом для юношества (№13)

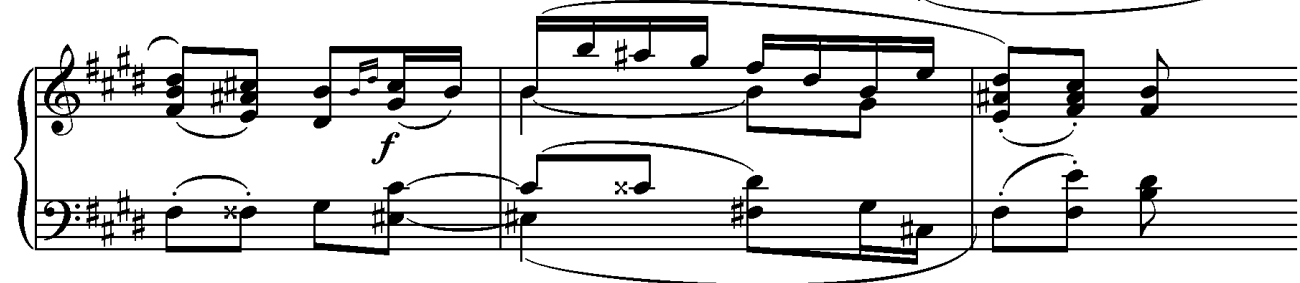
Пр. №35

Первый оборот

Второй



оборот



Пр. №36

Первый оборот

mf

Второй оборот

Получились пары: сильно инициативный оборот – слабо инициативный. И это неслучайно. В классическом развитии обычно не применяют два сильно инициативных оборота один за другим. Говоря иначе, редко каждый из двух идущих подряд оборотов настолько инициативен, что начинает самостоятельную мысль. После одного инициативного оборота следует значительно менее инициативный. Причина в том, что слушателю, чтобы осмыслить и оценить какое-то эстетическое начинание, требуется время.

Если вы, например, в каждом предложении своей речи будете вещать многозначимые мысли, вас невозможно будет слушать. Поэтому если уж изрекли какую-то истину, в следующем предложении отдохните и дайте передохнуть другим. Поясните первую мысль, продолжите её, хотя бы повторите – дайте время слушателю её усвоить.

Вот, например, каким предстало бы развитие, если бы мы ради эксперимента испортили его, сняв вторые малоинициативные обороты, которые следуют за первыми инициативными:

Allegro
Первый инициативный оборот

Пр. №37 *p*

Второй инициативный оборот

Allegretto
Первый инициативный оборот

Пр. №38 *p*

Второй инициативный оборот

Andante
Первый инициативный оборот

Пр. №39 *p*

Второй инициативный оборот

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The upper staff begins with a trill (tr) on a G4 note, followed by a melodic line with a flat sign (b) on a B4 note. The lower staff starts with a piano (p) dynamic and features a series of chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line.

Слышен дефект развития. Какая-то ступень явно утеряна – развитие «разорвано».

Вот как зазвучат эти фрагменты «в сборе», без пропущенных неинициативных мелодических оборотов:

Инициативный мелодический оборот

Бетховен. Соната №7 (III)

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The upper staff begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line. The lower staff features a series of chords. The piece concludes with a double bar line.

Слабо инициативный оборот

Инициативный

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The upper staff features a melodic line. The lower staff features a series of chords. The piece concludes with a double bar line.

мелодический оборот

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and D major. The upper staff features a melodic line. The lower staff features a series of chords. The piece concludes with a double bar line.

Allegretto

Инициативный мелодический оборот

Бетховен. Соната №9 (II)

Пр. №41

Повтор этого же оборота

Второй инициативный оборот

Его повтор

Andante

Инициативный мелодический оборот

Бетховен. Соната №10 (II)

Пр. №42

Его вариант

Второй инициативный оборот

Теперь все детали встали на места – развитие постепенное.

Вновь подытожим. В классическом развитии художественная инициатива нередко излагается «двумя порциями». После первого инициативного оборота следующий оборот не содержит новой инициативы. Новая мелодическая волна обычно появляется лишь после пары мелодических оборотов.

Таков принцип парности классического развития. Как можно словами описать, чем является второй мелодический оборот для первого? Второй (выводимый) оборот продолжает начатую эстетическую реакцию, дополняет её, поясняет, эмоционально усиливает, завершает. А часто – просто повторяет. В итоге слушатель полностью усваивает художественную инициативу и созревает до восприятия следующей.

«Инициатор» и «ответ». Их соотношения

В немецком музыкознании XIX века пары предложений носили названия «Vordersatz» и «Nachsatz». Перевести можно как «предыдущее» и «последующее», или «главное» и «придаточное». Мы же, основываясь на терминах отечественного музыковедения, называем первый инициативный мелодический оборот – «*инициатором*», а выводимый и минимально инициативный – «*ответом*». При анализе музыкальных произведений оборот-инициатор будем отмечать латинской буквой «*i*», это первая буква слова «*initium*» (=инициатива). Мелодические же обороты «ответ» – «*iотв.*».

Для закрепления попробуем определить на слух степень инициативности (=начальности) следующих оборотов:

Бетховен. Соната №18 (III)

Пр. №43

Григ. "Благодарность"

Пр. №44

Бетховен. Соната №23 (II)

Пр. №45

Бетховен. Соната №27 (I)

Пр. №46

Григ. Вальс

Пр. №47

Пр. №48

Налицо разная специфика материала. Мелодические обороты №№45, 46 и 48 вполне годны начать произведение или его часть – степень их «начальности» высока. В мелодических же оборотах №№43, 44 и 47 инициативность почти на нуле. Это обороты – исходящие из преждезаданной инициативы, зависящие от неё и развивающие её. Говоря иначе, обороты №№45, 46 и 48 – инициаторы, а обороты №№43, 44 и 47 – ответы.

В классическом развитии пара «инициатор – ответ» (**i – ютв.**) образует устойчивую (=постоянно повторяющуюся) мелодическую структуру. В теории музыкальных форм такая структура называется «периодом». Однако в мелодическом развитии необходимо выявлять не итоговые «застывшие» формы, а шаги развития, приведшие к такой форме. Поэтому термины требуются свои, специфические. Структуру **i – ютв.** в мелодическом развитии называют *простой темой* (или – *малой темой*).

В простой теме (**i – ютв.**) инициатор и ответ нередко равны числом тактов. Однако композитор волен применять и иные – нестандартные соотношения. Рассмотрим некоторые из них.

В пьесе П. Чайковского «Май» начальный оборот-инициатор четырёхударен. (Сильные доли в данном случае не совпадают с первыми долями тактов):

Пр. №49

Andantino

Чайковский. "Май"

Ответом вполне мог быть тоже четырёхтакт. Иной автор, например, написал бы и такое:

Музыкальный фрагмент, обозначенный как «Пр. №50». Он состоит из двух систем нот. Первая система содержит четыре такта инициатора, отмеченных цифрами 1, 2, 3, 4, и один такт ответа, отмеченный цифрой 1 и «i отв.». Вторая система содержит четыре такта продолжения инициатора, отмеченных цифрами 2, 3, 4, и один такт продолжения ответа. Музыка написана в G-мажоре, 9/8 такте.

Но композитор динамизирует развитие, и после четырёхударного инициатора даёт двухударный ответ. В итоге инициатор и ответ оказываются разной протяжённости:

Музыкальный фрагмент, обозначенный как «Пр. №51». Он состоит из двух систем нот. Первая система содержит четыре такта инициатора, отмеченных цифрами 1, 2, 3, 4, и один такт ответа, отмеченный цифрой 1 и «i отв.». Вторая система содержит два такта продолжения инициатора, отмеченных цифрами 2, 3, и один такт продолжения ответа, отмеченный цифрой 2. Музыка написана в G-мажоре, 9/8 такте. В правом верхнем углу указано «Чайковский. "Май"».

В пьесе «Июль», напротив, уже инициатор, а не ответ неквадратен:

Музыкальный фрагмент, обозначенный как «Пр. №52». Он начинается с обозначения «Allegro» и «f». Музыка состоит из двух систем нот. Первая система содержит четыре такта инициатора, отмеченных цифрами 1, 2, 3, 4, и один такт ответа, отмеченный цифрой 1 и «i отв.». Вторая система содержит три такта продолжения инициатора, отмеченных цифрами 2, 3, 4, и один такт продолжения ответа, отмеченный цифрой 1. Музыка написана в G-мажоре, 3/4 такте. В правом верхнем углу указано «Чайковский. "Июль"».

В этом произведении композитор, приближаясь к стилю народной песни, опускает ненужный последний такт инициатора. Образуется простая тема, лишённая квадратной механистичности и предсказуемости.

В пьесе «Январь» за четырёхударным инициатором следует подтверждение в виде шестиударного ответа:

Чайковский. "Январь"

Пр. №53

The score consists of two systems of piano music. The first system shows the initiator (measures 1-4) and the start of the answer (measure 5). The second system shows the rest of the answer (measures 6-11). Above the notes, triangles with numbers 1 through 6 indicate the structure of the phrases. The initiator is marked 'Moderato' and 'p'. The answer is marked 'i отв.'.

В «Военной песне» Шумана инициатор занял пять ударных долей. Ответ также своеобразен – ему отведены лишь три сильные доли. В целом сложилась необычная восьмитактовая простая тема:

Шуман. Альбом для юношества (№31)

Пр. №54

The score consists of two systems of piano music. The first system shows the initiator (measures 1-5) and the start of the answer (measure 6). The second system shows the rest of the answer (measures 7-8). Above the notes, triangles with numbers 1 through 5 are placed above the notes of the initiator, and triangles with numbers 1 through 3 are placed above the notes of the answer. The initiator is marked 'Очень энергично' and 'f'. The answer is marked 'ff'.

Этюд №3 Шопена начинается с нестандартного – пятиударного – мелодического оборота. Отвечает ему трёхтакт. В итоге естественная и органичная простая тема оказывается неквадратной:

Пр. №55

Lento *p*

Шопен. Этюд №3

В Ноктюрне №6 Шопена инициатор расширен до семи сильных долей. Ему отвечает пятитактовый оборот. Инициатор и ответ оказываются не только нечетырехударными, но и разными по протяжённости:

Пр. №56

Lento *p*

Шопен. Ноктюрн №6

Крайне интересное и красивое соотношение инициатора и ответа находим в Прелюдии №23 С. Рахманинова. Двухударный инициатор естественно и непринуждённо выводит четырёхударный ответ:

Пр. №57

Allegro *p*

Рахманинов. Прелюдия №23

1 2 3 4

Приведём ещё простые темы с разнопротяжёнными инициаторами и ответами:

Бох. Партита №1 (Prelude)

Andante

1 i 2 3 4 5 i отв. 1 2 3

Пр. №58

Гайдн. Соната оп. 14, №1 (1 ч.)

Allegro

mf

1 2 3 4 i отв. 1 2

Пр. №59

Малый ответ

Если в простой теме оборот-инициатор занимает четыре, пять или шесть ударных долей, то за ним обычно следует ответ примерно такой же протяжённости. Получается структура: **i – iотв.**

Перелистаем страницы назад и вернёмся к примерам №№8, 23, 28, 39 и 45. Исходная мелодическая идея в них довольно коротка, даже мимолётна. Автор уместил её не в четырёх- и не в трёх-, а лишь в двухдольном обороте. Рассмотрим, какое развитие ожидает подобные двухударные мотивы в следующих простых темах:

Пр. №60

Adagio

p

1 i 2 3 4 Моцарт. Соната (К., №570), ч. II

1 iотв. 2 3 4

Пр. №61

Allegretto

p

i 1 2 3 4 Бетховен. Соната №13 (II)

Музыкальные примеры, иллюстрирующие ритмические обороты-инициаторы:

- Пр. №62 (Шопен): *Prestissimo*. Показаны обороты 1 и 2, а также ответные обороты 3 и 4.
- Шуман. Карнавал (№9): Показаны обороты 1 и 2, а также ответные обороты 3 и 4.
- Шопен. Ноктюрн №9: *Andante*, *p*. Показаны обороты 1 и 2, а также ответные обороты 3 и 4.

Что бросилось в глаза? В этих простых темах обороты-инициаторы занимают лишь две ударные доли. Уже после 2-й доли слышно: эстетическая реакция запущена, главное сказано. Следующие же по счёту обороты 3-й и 4-й долей, во-первых, повторяют с минимальным изменением мелодический материал двухдольных инициаторов. А во-вторых – также двухударны. Далее (с 5-й доли) следуют ответы, подобные уже знакомым нам ответам, разобранным в предыдущих параграфах. В целом же простые темы с двухударными инициаторами оказываются структурно схожими с большинством простых тем с четырёхударными инициаторами. Получается следующ-

щее строение: двухударный инициатор – его повторение – стандартный (обычно четырёхударный) по длине ответ.

Не всегда, однако, при двухударных инициаторах второй двутакт тождественен первому. Мелодические обороты на 3-4-й долях могут несколько отличаться от начальных двутактов:

Шуман. Карнавал ("Aveu")

Пр. №64

Passionato

p

Шуман. Альбом для юношества (№10)

Пр. №65

f

Шопен. Этюд №2

Пр. №66

Allegro

p

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system is labeled '1 i отв.' and '2'. The second system is labeled '3' and '4'. The music is written in a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line and bass line, with some notes marked with a triangle symbol.

Как видим, строение простых тем при двухударных инициаторах остаётся примерно тем же, что и при четырёхударных инициаторах – серьёзных изменений не претерпевает. В дальнейшем в простых темах с двухударными инициаторами мелодические обороты на 3-й и 4-й долях будем называть *малыми ответами*.

Подытожим: в классическом развитии двухударный инициатор в типичном случае рождает схожий по протяжённости малый ответ. За малым ответом обычно следует стандартный (в среднем четырёхударный) ответ. При квадратном строении вся простая тема занимает восемь сильных долей. Однако не забудем, мелодическая мысль свободна в своей протяжённости. Занимает она обычно до шести ударных долей – то есть, то время, которое композитор в состоянии охватить в своём сознании одновременно, разом.

Письменные упражнения №1

В теории музыкальных форм мелодическую структуру «простая тема», как известно, называют периодом или простой одночастной формой. Это одна из элементарных форм-схем. Нередко в структуре «простая тема» пишут детские пьесы:

Andante Ф. Бахор. "Прогулка по саду"

Пр. №67

Moderato В. Кикта. "Колыбельная"

Пр. №68

Для достижения формы пьесе может потребоваться и реприза. Схема мелодического развития окажется тогда: **i – i отв. – i повт.** Однако повторение какого-то мелодического оборота не усложняет мелодическую структуру, а лишь удлиняет её. Остановимся подробнее на этом важном положении. Согласно теории музыкальной формы, от повторения инициатора в репризе простая двухчастная форма перерастёт в простую трёхчастную. В мелодическом же развитии ситуация иная. От повторения инициатора в репризе мелодическая структура «простая тема» не перестанет быть «простой темой». Повторение не есть усложнение.

Moderato ♩ = 120

Р. Леденёв. "Гуси-лебеди"

Пр. №69

mp

p

i

iотв.

poco rit.

a tempo

iповт. (вар.)

rit.

dim.

Сочинение ответов простой темы – первое, что предстоит отработать письменно. Ответы, вспомним – дополняют, поясняют, завершают мелодический материал инициатора для лучшего его слушательского усвоения. Иногда – просто повторяют с вариантно-косметическим изменением. Практиковаться в повторных ответах смысла нет. Поэтому будем сочинять простые темы только с ответами на собственном мелодическом материале.

Написание ответов требует обычно минимального композиторского усилия. Ведь после проведения инициатора слушатель уже введён в какое-то эстетическое состояние. Первичная заинтересованность переросла в эмоциональную реакцию, и эту реакцию надо лишь продлить. Говоря иначе, инициатор обычно «тянет» за собой продолжающую мысль – композитор либо сразу слышит её, либо без труда додумывает. Нередко даже музыкально отзывчивый слушатель в состоянии сам худо-бедно предложить ответ заданному мотиву. Если оборот-инициатор автор создаёт из ничего, то ответ – уже из инициатора.

Казалось бы, у ответов – чисто вспомогательная роль, а основная нагрузка лежит на инициаторе. Это, однако, не всегда так. Ответы вовсе не обязательно художественно пассивны и лишены эвристического начала. Случается, ответы содержат и большую эстетическую ценность, чем породившие их инициаторы.

Вслушаемся, например, в мелодическую «начинку» следующих простых тем и сравним их ответы с только что прозвучавшими инициаторами. Для начала – Лёгкая

соната Бетховена. Пятиударный ответ звучит намного драматичнее и экспрессивнее трёхударного инициатора. Несомненно, ответ – эмоциональный центр и нерв этой простой темы. В инициаторе же слышатся скорее общие формы движения, подготовка ответа:

Бетховен. Лёгкая соната (I)

Пр. №70

Allegro assai

f

i

i отв.

В «Благодарности» Грига ответ также не менее оригинален, чем инициатор. Вряд ли пьеса стала бы столь популярной, не обладай таким неожиданным и ярким ответом:

Григ. "Благодарность"

Пр. №71

Allegretto

p

i

i отв.

Мелодический оборот

В прелюдии №16 Рахманинова ответ привносит особый душевный трепет и новизну ажурным мелодизмом. В Мимолётности №8 Прокофьева ответ также по выразительности, по меньшей мере, равнозначен инициатору:

Рахманинов. Прелюдия №16

Пр. №72

Moderato

p

i

i отв.

Прокофьев. Мимолётности (№8)

Пр. №73

Commodo

mp

i

i отв.

pp

Как видим, ответ – не всегда банальное и механическое заполнение тактов, приблизительно равных тактам инициатора. К сочинению ответов следует подходить творчески.

Задание №1: К следующим оборотам-инициаторам сочините несколько неповторных (мелодически самостоятельных) ответов, чтобы в итоге получились простые темы (**i – i_{отв.}**):

Пр. №74

Пр. №75

Вот, например, какие ответы к этим инициаторам придумал учащийся С.:

Пр. №76

Пр. №77

i отв.

Пр. №78

i отв.

Пр. №79

i отв.

После сочинения собственных ответов полезно послушать, как звучат эти простые темы у самого композитора – см. примеры №№84 и 85 в конце параграфа в подразделе «Ответы на письменные упражнения №1».

Задание №2: Попробуйте создать целиком несколько простых тем по схеме мелодического развития *i* – *i*отв. Сначала надо найти мелодическую идею-инициатор.

Выписать её в ноты (преобразовать в мелодический оборот). Затем – придумать ответ к ней.

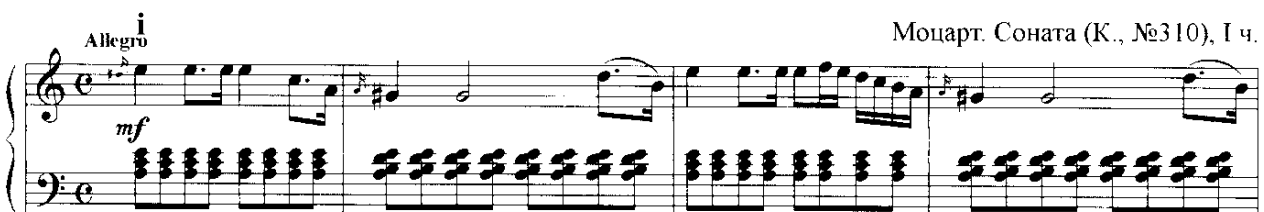
Задание №3. Обратим внимание на следующие необычные виды ответов. Во всех приведённых выше простых темах эмоциональное содержание инициаторов и ответов было примерно идентичным. Ответы недалеко ушли от инициаторов – честно поддерживали начатую инициативу, развивали-дополняли её. Но – что важно, не выбивались за пределы заданного инициатором эмоционального состояния, не «примешивали» новое эстетическое чувство к исходному.

Однако настроение инициаторов может не только повторяться в ответах, но и существенно меняться и обновляться. Обратимся к ответам следующих простых тем:

Пр. №80

Allegro ⁱ

Моцарт. Соната (К., №310), I ч.



ⁱ отв.



Пр. №81

Allegro ⁱ

Бетховен. Соната №2 (I)



Allegro

Бетховен. Соната №6 (I)

Пр. №82

Дебюсси. Ветер на равнине

Пр. №83

Заметим: в этих простых темах ответы привносят новые эстетические качества, будят эмоции, *отсутствовавшие* в инициаторах. Например, в Сонате Моцарта оборот-инициатор имеет тревожно-взволнованный характер. В ответе же вдруг приме-

шивается лирическая окраска. Соната №2 Бетховена начинается с беззаботно-лёгкого оборота-инициатора. В ответе же появляется новый колорит – напевный, более серьёзный. В Сонате №6 Бетховена и Прелюдии Дебюсси ответы вновь не только не тиражируют мелодическую находку мотивов, но и обладают индивидуальным эмоциональным характером. В эстетической наполненности этих ответов «зажигаются» эмоции, которых не было в оборотах-инициаторах. Препарируя подобные простые темы, нетрудно представить даже, что сочинитель услышал сначала яркий и выразительный мелодический оборот «ответ», и лишь затем присочинил к нему **i**.

Попробуем сочинить нечто подобное – простые темы с ответами, имеющими собственное эстетическое настроение, отличное от «начинки» инициаторов.

Практиковаться в написании простых тем следует до обретения чувства уверенности. Также при занятиях в группе полезно следующее упражнение: сочинить ответ не только на свой оборот-инициатор, но и на оборот соседа. Далее – сравнить все получившиеся простые темы.

Ответы на письменные упражнения №1

Барток. Микрокосмос (№21)

Пр. №84

The image shows a musical score for exercise №84, consisting of two systems of piano music. The first system is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with long slurs. The second system continues the piece with similar melodic and bass lines, ending with a double bar line.

Пр. №85

Мелодический оборот «завершение»

Местоположение мелодических оборотов в музыкальном произведении нередко можно определить по характеру звучания этих оборотов. Сама подача материала подчас недвусмысленно свидетельствует, какая именно функция отведена обороту: вступительная, основополагающая, продолжающая, заключительная, связующая...

По характеру звучания мелодические обороты «ответ» классифицируют на два разряда: 1) ответы *продолжающего* звучания и 2) *завершающего* звучания. Послушаем, например, следующие мелодические обороты:

Пр. №86

Моцарт. Соната (К., №332), I ч.

Пр. №87

(Andante)

Шопен. Ноктюрн №19

Пр. №88

Пр. №89

(Allegro) Григ. Народный напев

Даже вне контекста слышно: свойств начинания здесь немного – мы вряд ли начнём музыкальное произведение с таких оборотов. Значит – перед нами не инициаторы, а ответы. Важно отметить и другое: звучание этих ответов не продолжающее, а завершающее. Развитие явно «закругляется», сходит «на нет».

Послушаем, как звучат эти ответы завершающего плана в рамках всей простой темы:

Пр. №90

Инициатор
Allegro

Моцарт. Соната (К., №332), I ч.
Ответ

Пр. №91

Инициатор
Andante

Шопен. Ноктюрн №19

Ответ

Инициатор *Andantino* Ответ Шопен. Мазурка №2

Пр. №92

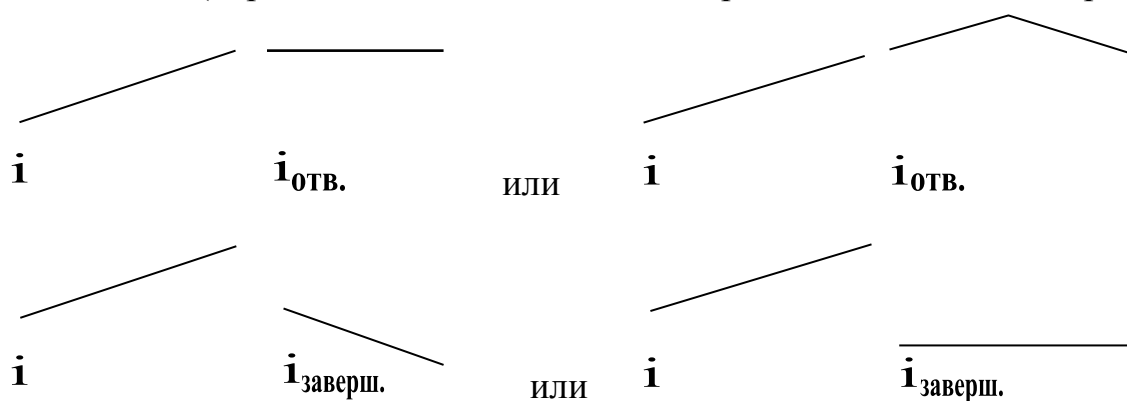
Allegro Инициатор Ответ Григ. Народный напев

Пр. №93

В дальнейшем при создании сложных мелодических структур полезно различать между собой ответы продолжающего и завершающего планов. Продолжающие ответы будем по-прежнему именовать «ответами». Для их собратьев завершающего характера применяют самостоятельный термин. Ответы завершающего звучания называют просто *завершениями*.

Обозначают ответы (продолжающие) и завершения тоже по-разному. Ответы будем пометать – как и раньше – **і**отв. Завершения же – **і**заверш.

Графически разницу между ответами и завершениями отразят, например, следующие схемы (обратим внимание на линии вторых мелодических оборотов):



В простых темах предыдущих параграфов нам уже встречались завершения на месте второго мелодического оборота. Вернёмся чуть назад и вслушаемся в мелодические обороты пьесы «Май» Чайковского (пример №51) и Сонаты Гайдна (пример №59).

Для тренировки разберём ещё несколько изолированно взятых ответов. Постараемся уловить среди них обороты продолжающие и завершающие. Или – ответы и завершения:

Гайдн. Соната РЕ мажор

Пр. №94

pp

Шуман. Детские сцены (№4)

Пр. №95

pp

Гайдн. Соната РЕ мажор

Пр. №96

(Presto)

pp

Шопен. Мазурка №3

Пр. №97

(Vivace)

pp

Шуман. Детские сцены (№4)

Пр. №98

Шопен. Мазурка №3

Пр. №99

Что мы слышим? Во-первых, перед нами не случайный набор звуков, а продукт мелодической мысли. Во-вторых, инициативность оборотов близка к нулю – значит, это не инициаторы, а ответы. Ещё отметим: некоторые обороты звучат продолжательно, другие – завершающе. Очевидно, ответы №№95-97 звучат продолжательно, другие – завершающе. Ответы же №№94, 98 и 99 отличаются по характеру, природа их скорее завершающая.

Послушаем, как эти же ответы используются в мелодических структурах. Побутно заметим: три нижеследующие структуры состоят не из двух мелодических оборотов, как обычно, а из трёх. После привычных инициатора и ответа развитие не заканчивается. Напоследок звучит ещё и завершение:

Пр. №100

i

i отв.

Гайдн. Соната F# мажор

Пр. №101

Шуман. Детские сцены (№4)

Пр. №102

Шопен. Мазурка №3

Итак, ответы по природе звучания делят на два разряда. На ответы продолжающего характера (ответы) и завершающего (завершения).

Отметим, наконец, что при различении ответов продолжающих и завершающих поле для субъективных оценок – и без того в мелодическом развитии немалое – расширяется ещё больше. Часто завершение – это то, что звучит завершающе именно для вас.

Кульминация и точечная кульминация

В классическом развитии каждая мелодическая мысль выражает эстетическую эмоцию – какую-то из миллионов возможных, отражённых в звуках.

Движение и изменение эстетических эмоций составляет суть развития. Достигнутая же уравновешенность эмоций в конце произведения, исчерпанность, разрядка и умиротворение как итог развития – основу музыкальной формы.

Уровень эмоциональной мобилизации слушателя может быть *большим* или *меньшим*, убывать и нарастать. Полное нагнетание слушательских эмоций, вершина их активизации называется *кульминацией* (от лат. *culmen* – вершина). Кульминационный мелодический оборот может быть и маловыразительным по музыке. Но форма его подачи всегда особая. Она даёт понять: вот он – максимальный взлёт и выплеск заявленной эмоции.

Сыграем, например, ещё раз мелодические обороты №№25-27 и 33 из предыдущих параграфов. Отметим особый эмоциональный «выброс», преодоление некоего критического рубежа, максимальную растрату душевных сил. Очевидно также, что причина кульминационного звучания не в громкости и не в многозвучии. Обороты эти кульминационны по своей сути, звуковой природе.

Приведём ещё мелодические обороты-кульминации. Подчеркнём: кульминационность улавливается с первых же нот, несмотря на то, что мы слушаем обороты изолированно, без предварительного подхода:

Моцарт. Соната (К., №283), III ч.

Пр. №103

Инициатор

Ответ

(Andante)

Пр. №104

Инициатор

Ответ

Рахманинов. Музыкальный момент h-moll

Полезно проследить весь путь мелодического развития, приводящего к кульминации. Вот как, скажем, кульминационный оборот примера №25 звучит в контексте мелодической структуры:

Бетховен. Соната №3 (I)

Пр. №105

Инициатор
Allegro con brio
p

Ответ

Ответ (вар.)

Инициатор
ff

Ответ

Кульминационный мелодический оборот

Ответ

В классическом развитии выделяют два типа кульминаций. Один мы только что рассмотрели. В нём кульминационность заключена в самой мелодической сути оборота, а не в громкости или особой экспрессивности. Звуковая специфика с двух-трёх нот даст безошибочно понять: это кульминация чего-то преждепрозвучавшего.

Есть и второй вид кульминаций, качественно отличный от первого. Определим – чем. Если кульминационность оборотов №№25, 103 и 104 слышна сразу и вне контекста, то кульминационность нижеследующих оборотов уже не заложена истоке. Эти обороты начинаются вовсе не на эмоциональном нажиме, но кульминация из них развивается. Она достигается к середине оборота за счёт вспомогательных средств – повышения громкости, звуковысотности и т.д.

Проанализируем кульминации следующих простых тем:

Пр. №106

Largo *i* *pp* *p* *pp* *i* отв.

Allegro

Allegro *p*

i заверш.

Пр. №107

Шуман. Грёзы *i* *i* отв.

В 17-й сонате Бетховена ответ (с такта №7) не звучит с первых нот как кульминация. Нельзя сказать, что кульминационность – художественная сущность этого оборота. Однако затем, к 13-м такту этот оборот за счёт звуковысотного подъёма развивается до явного эмоционального пика.

В «Грёзах» Шумана первый такт ответа тоже не предвещает ближайших кульминационных событий. Начало ответа – не кульминационная находка, а скромное повторение прежнего эмоционального градуса. Однако в 6-м такте развитие достигает высокой ноты (ЛЯ), и звучание приобретает характер местной кульминации.

Путём подобного повышения регистра и эмоционального нагнетания можно вывести кульминацию из почти любой мелодической идеи.

Итак, налицо два типа вершин. Мелодические обороты, с первой же ноты кульминационные по окраске и содержанию, так и называют – *кульминациями*. При мелодическом анализе, обозначая мелодические обороты-кульминации, будем добавлять букву «К». Например – *ік, іотв.к*.

Мелодические же обороты не кульминационные по сути, но с вершиной, достигнутой звуковысотным подъёмом, называют *точечными* кульминациями или кульминациями за счёт достижения *высокой ноты*. Иногда говорят «*кульминация-подъём*».

Послушаем более крупные мелодические структуры, вершины которых – точечные кульминации:

Бетховен. Соната №1 (IV)

Пр. №108

Prestissimo *i* *i* отв.

Мелодический оборот

Мелодический оборот

Точечная кульминация

Allegro vivace Чайковский. Август

Пр. №109

p

i

i отв.

i (повт.)

i отв. (повт.)

Мелодический оборот

Ответ

Мелодический оборот

Ответ

Точечная кульминация

f

p

i (повт.)

Статическое и динамическое развитие

Система кульминаций часто важна для благополучия музыкального целого – именно кульминационная разрядка как итог развития нередко рождает форму в широком смысле. Поэтому мы и выделяем кульминационные обороты из общей массы оборотов и даём им отдельное название.

Два рассмотренных типа вершин – кульминацию и точечную кульминацию можно отобразить разными графическими схемами. Простым темам с ответами-кульминациями соответствуют следующие траектории (обратим внимание на графику ответов):



Простым же темам с ответами с точечными кульминациями – другие схемы:



Нацеленность или ненацеленность на кульминацию, будучи существенным свойством, формирует два типа развития. Первый из них – с нагнетанием напряжения и стремлением к кульминации, называют *динамическим* развитием. Второй – с примерно ровным эмоциональным фоном, без подъёмов и спадов, *статическим*.

Послушаем следующие простые темы и обратим внимание на статическое или динамическое развитие в них:

Пр. №110 *Allegro* *f* *i* *i отв.* *p* Моцарт. Соната (К., №135), ч. I

Пр. №111 *Lento* *pp* *i* *i заверш.* *p* Шопен. Мазурка №13

Пр. №112 *p* *i* *i отв.* *pp* Дебюсси. Паруса

Пр. №113

i Lento

i отв.

Шопен. Прелюдия №6

Пр. №114

i Allegro moderato

i мал. отв.

Григ. Шествие гномов

i отв.

Очевидно, в простых темах №№110-112 ответы не «рвутся» к кульминации, а поддерживают (если не снижают) исходный уровень эмоционального накала. Складывается созерцательная картина идиллического характера, развитие – статическое. В структурах же №№113 и 114 ситуация иная. Напряжённость ответов выше, чем инциаторов – налицо динамическое развитие.

В заключении отметим, что явно статические и динамические типы развития встречаются не так часто – обычно говорят о преобладании статических или динамических черт.

Письменные задания №2

Упражнения по мелодическому развитию иногда полезнее писать не для фортепиано, а для инструментов мелодических (одноголосных). Например – для дуды, флейты, гобоев, кларнетов и т.д. Сочинение же для фортепиано нередко отвлекает автора от мелодии в сторону гармонии.

Задание №1: Вспомним, что мелодическими оборотами «завершение» называют ответы явно заключительного склада. Практиковаться в написании простых тем следует до тех пор, пока не почувствуете, что одинаково уверенно владеете, как отве-

тами, так и завершениями. Говоря иначе, завершения должны выходить из-под пера не случайно, когда «так сложились обстоятельства», а по вашему заказу, когда требует форма.

Для начала сочиним несколько оборотов-инициаторов, а к ним – обычные продолжающие ответы по знакомой схеме мелодического развития **i – iотв.**

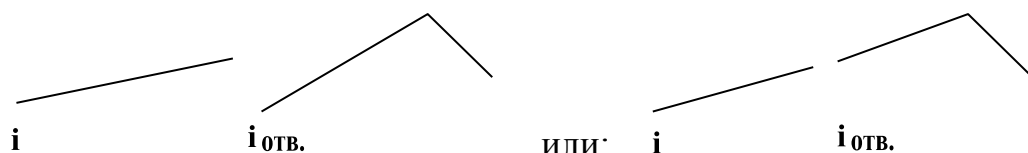
Сочиним теперь к этим же инициаторам новые мелодические обороты – завершения, по схеме мелодического развития **i – iзаверш.**

Теперь каждый исходный оборот-инициатор имеет у вас два продолжения – 1) ответ, и 2) завершение.

Задание №2: Попробуем усложнить получившиеся простые темы. Соединим, где это возможно, все три имеющихся мелодических оборота воедино. Создадим структуру по схеме мелодического развития: **i – iотв. – iзаверш.**

Задание №3: Статическое и динамическое типы развития следует также закреплять на практике до их свободного и незатруднительного написания. Повторим: ответы могут не только сохранять прежней эмоциональную активность инициаторов, но и подхватывать и нагнетать её. Развитие, тянущееся к кульминации, называют динамическим. Противоположный тип развития, сберегающий эмоциональный фон неизменным – статическим.

Сочините несколько простых тем по схеме мелодического развития: **i – iотв.** или **i – iзаверш.** В структурах **i – iотв.** в ответах постарайтесь осознанно применить динамический тип развития, чтобы чувствовалось стремление к кульминации. Графические схемы динамических простых тем окажутся примерно следующими:



При желании к мелодической структуре в схеме **i – iотв.** можно приписать репризу. Получится пьеса со схемой мелодического развития: **i – iотв. – iповт.** Разумеется, применив повтор, мы ни в коем случае не выйдем из структуры «простая тема», и даже никак эту структуру не усложним. Для усложнения мелодической структуры требуются более серьезные композиторские усилия, о чём – ниже.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. УСЛОЖНЕНИЕ МАЛЫХ ТЕМ

Музыкальные произведения, написанные в структуре простая тема

Музыкальные произведения, созданные в структуре простая тема, чаще встречаются в детской музыке (вспомним примеры №№67-69). В остальной же музыке простые темы – обычно составные части более крупного целого. Причина очевидна: протяжённость простых тем невелика, и за два мелодических оборота эмоциональная инициатива не успевает полностью раскрыть свой потенциал.

По этой же причине – скоротечности звучания, музыкальные произведения в структурах «простая тема» нередко имеют спокойно-созерцательный характер и предполагают медленное движение. Темпы *Andante*, *Adagio* компенсируют короткую протяжённость мелодической структуры и дефицит времени для построения формы.

Проанализируем две прелюдии Шопена, написанные в структурах «простая тема». Убедимся, что если темп нескор, то «простой темы» вполне достаточно для создания законченного произведения:

Andantino Шопен. Прелюдия №7

Пр. №115

i
p

i отв.

Шопен. Прелюдия №20

Пр. №116

Largo

ff

i

i отв.

p

i отв. повт.

pp

Удлинение простых тем повторами инициаторов и ответов

Простой (или малой) темой, вспомним, называют мелодическую структуру, состоящую из одного инициатора и не менее чем одного либо ответа, либо завершения (*i – i отв.* или *i – i заверш.*).

Простые темы можно удлинять повторением или вариантным повторением любого из этих мелодических оборотов. Подчеркнём: от повторов инициатора или ответа мелодическая структура лишь удлинится, но не выйдет за рамки простой темы, не возрастет до какой-то более сложной структуры. Для получения более масштабной мелодической структуры потребуется новый мелодический оборот-инициатор, о чём речь – ниже в разделе «Тема».

Например, в простой теме можно дважды изложить ответ. Мелодическая структура примет вид: **i – i отв. – i отв.(повт.)**. Одно из таких повторений ответа мы только что слышали в Прелюдии Шопена №20 (пример №116).

В начале сонаты Моцарта (К., №283) – аналогичный тип развития. После инициатора и ответа композитор не включает какой-либо новый мелодический оборот, а повторяет ответ:

Моцарт. Соната (К., №283), I ч.

Пр. №117

Повторить ответ можно не в точности, нота в ноту, а с незначительным изменением – фактурным или мелодическим. Сложится мелодическая структура: **i – i отв. – i отв.(вар.)**:

Пр. №118

Нередко – особенно в музыке быстрой, подвижной инициатор и ответ повторяются целиком. Это даёт слушателю дополнительное время осознать и оценить композиторский замысел. Например, если бы после следующей простой темы:

Пр. №119

Шуман. "Порыв"

Музыкальный фрагмент №119, Шуман. "Порыв".

автор сразу бы предложил новый материал:

Пр. №120

Шуман. "Порыв"

Музыкальный фрагмент №120, Шуман. "Порыв".

то нарушилась бы плавность, постепенность развития – слушатель бы не успел уследить за ним. Поэтому композитор повторяет простую тему целиком дважды. И лишь затем переходит к следующему обороту-инициатору. Мелодическая структура приобретает следующий вид: **i – i отв. – i(повт.) – i отв.(повт.) – новый инициатор:**

Пр. №121 Шуман. Порыв

Музыкальный фрагмент №121 Шумана «Порыв». Музыка записана для фортепиано. Включает три системы нот. Первая система: тема (i) и первый ответ (i отв.). Вторая система: полное и точное повторение темы (i(повт.)) и ответа (i отв.(повт.)). Третья система: «новый инициатор» — вариация темы.

Рассмотрим ещё случай удлинения простой темы полным и точным её повтором:

Пр. №122 Шопен. Мазурка №18

Музыкальный фрагмент №122 Шопена «Мазурка №18». Музыка записана для фортепиано. Включает три системы нот. Первая система: тема (i) и первый ответ (i отв.). Вторая система: полное и точное повторение темы (i(повт.)) и ответа (i отв.(повт.)). Третья система: вариация ответа (i отв.(повт.)).

Повтор простой темы может быть не точным, а вариантно-«косметически» обновлённым. Если, например, изменить окончание ответа или как-то по-другому уйти от однообразия, то получим мелодическую структуру: i – i отв. – i(повт.) – i отв.(вар.):

Бетховен. Багатель №1 (соч. 119)

Пр. №123

i
Allegretto
p

i отв.

i (повт.)

i отв. (вар.)

Наконец, можно оба мелодических оборота – и инициатор, и ответ – повторить слегка варьировано, без изменения мелодической сути. За счёт несложных и наиболее очевидных трансформаций звучание разнообразится. Мелодическая структура сложится – *i* – *i* отв. – *i* (вар.) – *i* отв. (вар.):

Моцарт. Соната (Кёхель, №545), ч. II

Пр. №124

i
Andante
p

i отв.

i (вар.)
mf

i отв. (вар.)

Шопен. Ноктюрн №2

Пр. №125

Мелодический оборот «второй ответ»

Структура *i – i отв.*, мы помним, называется малой (простой) темой. В теории музыкальных форм такое построение зовётся «периодом». Однако специфика курса «Мелодическое развитие» вынуждает обращаться к особым терминам, отражающим не застывшие итоговые формы, а мельчайшие шаги развития, приводящие к этим формам.

В предыдущих параграфах речь шла об удлинении простых тем посредством повторов – точных или варьированных. Задумаемся, что можно прибавить к инициатору и ответу, чтобы усложнить простую тему, но, вместе с тем, не выбиться за её пределы, не создать качественно новую, более масштабную структуру.

Простую тему можно усложнить, например, добавляя к инициатору новые ответы. Важно помнить: покуда в нашей мелодической структуре не появится второй оборот-инициатор, мы по-прежнему пребываем в рамках простой темы. Иными словами, сколько бы операций с ответами не придумать, при одном инициаторе структура останется лишь усложнённой малой темой, но не чем-то более масштабным.

Простейший шаг усложнить малую тему – сочинить второй по счёту ответ и поместить его вслед за первым. В параграфе «Практические задания №1», вспомним, был задан инициатор:

Пр. №126



К нему поочерёдно приведены два разных ответа:

Пр. №127



Пр. №128



Малую тему можно усложнить, используя после инициатора не один, а оба ответа, один за другим. Обозначим второй ответ – **юТВ.2**. Получим мелодическую структуру в схеме **і – юТВ. – юТВ.2**:

Пр. №129

При желании в примере №129 два ответа можно поменять местами. Качество развития от этой рокировки заметно не ухудшится.

Послушаем теперь, как звучит усложнённая малая тема в начале сонаты A-dur Шуберта и попробуем разобраться с её мелодическими оборотами:

Шуберт. Соната A-dur (op. posth. 143), I ч.

Allegro moderato

Пр. №130

Исходный инициатор (i) Сонаты – первые четыре такта. Следом звучит ответ (i отв.) на мелодической основе инициатора. Казалось, простая тема завершена. Однако автор предлагает ещё одну – третью по счёту мелодическую мысль (отмечена «?»).

Что это? Если послушать данный оборот вне контекста, изолированно, то слух однозначно воспримет его как ответ, а не инициатор.

Вспомним, что ответ, согласно теории – это мелодический оборот, инициативности которого хватает лишь на то, чтобы развить один из преждепрозвучавших оборотов. Если мелодический оборот развивает два преждепрозвучавших оборота *вместе взятых*, то он (в соответствии со своим более высоким уровнем инициативности) выйдет из разряда ответов и вступит в подвид уже инициаторов.

Зададимся вопросом: что в Сонате Шуберта развивает мелодический оборот «?». Перед ним звучало два оборота – инициатор (i) и его ответ (iотв.), и теоретически оборот «?» может развиваться как первый оборот, так и второй.

Определить, что именно развивает «?» поможет следующий удобный способ. Представим себе оборот «?» помещённым не после ответа (как у автора), а сразу вслед за инициатором, то есть на позиции нынешнего ответа (iотв.). Каким окажется новое развитие? Если оно не разрушится, прозвучит без пробелов, значит, третий по счёту мелодический оборот развивает инициатор, наряду со вторым оборотом. Если же при перестановке выявится дефект, и оборот «?» окажется не на своём месте, значит, развивает он не инициатор, а первый ответ.

Пр. №131

Allegro moderato

p

pp

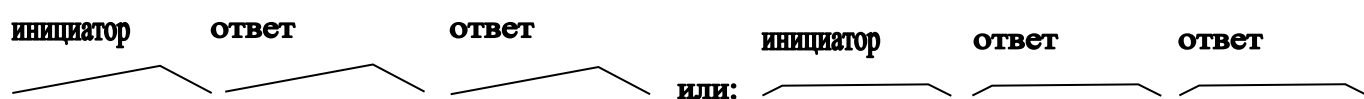
mf

mf

p

Развитие сложилось хоть и стандартно-усреднённым и неизысканным, но в целом допустимым. Очевидно, оборот «?» развивает инициатор равноценно с первым ответом. Называют такой мелодический оборот – вторым ответом. Начальную мелодическую структуру Сонаты можно назвать усложнённой простой темой с двумя ответами. Схематически: **i – iотв. – iотв.2**.

Разберёмся теперь с проведённой только что операцией более детально. В усложнённой простой теме *статического* развития (без тяги к кульминации) мелодические обороты находятся примерно на одном уровне эмоционального напряжения. При статике три мелодических оборота усложнённой простой темы можно отразить следующей графикой:



Именно единый уровень эмоционального накала при эмоциональном «штиле» статического развития и позволяет менять местами ответы, не разрушая при этом развития.

Выведем определение. *Второй ответ* – это мелодический оборот, развивающий инициатор, но помещённый не после инициатора, а после первого ответа.

Послушаем ещё усложнённые малые темы, усложнённые двумя ответами:

Пр. №132

Бетховен. Соната №9 (I)

Пр. №133

The musical score is for a piano piece titled 'Pr. №133' by Debussy. It is in 2/4 time and G major. The score is divided into two systems. The first system shows a melodic line in the right hand starting with a first answer (i отв.) and a piano (p) dynamic. The second system shows a continuation of the melodic line with a second answer (i отв.2).

Налицо структуры с тремя мелодическими идеями. Прежний вопрос: как убедиться, что третий по счёту мелодический оборот – действительно «второй ответ», а не что-то другое?

Проверим испытанным способом, что именно третий оборот развивает. Если развивает он инициатор, то подходит под определение второго ответа. Если нет – то это нечто иное, нам пока не известное.

«Оторвём» мысленно третий мелодический оборот от своего места и приспособим сразу вслед за инициатором. Если ответ «прирастёт» к новому месту и прозвучит в сцепке с инициатором приемлемо, значит, развивает он именно инициатор и является вторым ответом. Но если третий мелодический оборот на месте второго прозвучит чужеродно, то развивает он не инициатор, а первый ответ.

Послушаем. Очевидно, «рокировка» ответов хоть и упростила развитие, но не принципиально не испортила. Не чувствуется разрыва, «провала» в мелодической линии, резкого падения нагнетания или, наоборот, неестественного перескока на более высокую ступень. Следовательно, оба ответа – и второй, и первый, равнозначно развивают инициатор.

Для освоения мелодического развития следует тренировать слух и уметь определять, что именно развивает тот или иной мелодический оборот – предыдущий оборот или более ранний. А, может быть, он развивает всю простую тему (инициатор + ответ) в целом или ещё более крупную мелодическую структуру?

Завершение в роли второго ответа

В качестве второго ответа в усложнённых простых темах могут звучать не только продолжающие ответы, но и завершающие. Вспомним, что мелодический оборот завершение это частный случай оборота ответ. Разница лишь в характере звучания – в одном случае продолжающем, в другом завершающем.

Например, в следующих простых темах в роли вторых ответов – именно завершения:

Бах. Партита №2. Аллеманда

Пр. №134

i
Allegro moderato
mf
i отв.
i заверш.

Шуман. Карнавал (Pierrot)

Пр. №135

(Moderato)
p *f* *p* *f* *p* *f*
i отв.
i заверш.
ff *p*

В приведённых примерах – по три мелодических оборота: инициатор, ответ и завершение. Возникает вопрос: что развивает третий по счёту оборот (завершение) – инициатор или ответ? Проверить можно традиционным способом. Изымем мысленно *i отв.* из мелодической структуры, а на его позицию поместим *i заверш.* Иными слова-

ми, преобразуем исходную структуру в новую – в **i – iзаверш.**, и послушаем, каким получилось звучание. Если новое развитие приемлемо, значит, завершение развивает именно инициатор, а не ответ.

Проведём эту операцию в Аллеманде, и в «Pierrot». Как видим, сочетание **i – iзаверш.** не звучит противоестественно и немелодично. Поэтому в обеих мелодических структурах **iзаверш.**, развивает не **iотв.**, а – наряду с **iотв.** – развивает **i**.

При последующем мелодическом анализе музыкальных произведений тем же рассмотренным способом и следует проверять завершения на месте третьих по счёту мелодических оборотов. Если в переименованном развитии завершение без всяких поправок «прирастает» к инициатору или для лучшего сцепления требуется изменить лишь одну-две ноты, то перед нами завершение в качестве второго ответа.

Вспомним напоследок, что несколько примеров простых тем, усложнённых завершениями в качестве вторых ответов, мы уже рассмотрели. Это были мелодические структуры в примерах №№100-102, 105 и 106, к которым полезно вернуться и прослушать ещё раз.

Мелодический оборот «ответ-ответ»

Простую тему, как известно, может усложнить новый мелодический оборот, который развивает либо в отдельности инициатор (**i**), либо отдельно ответ (**iотв.**). Но – что важно не всю простую тему в целом (инициатор + ответ). Введение нового инициатора, развивающего простую тему целиком, образует качественно новую мелодическую структуру – более масштабную, чем простая тема. Разговор об этом ниже, в разделе «Тема».

В параграфах «Мелодический оборот второй ответ» и «Завершение в роли второго ответа» в усложнённых простых темах (схема **i – iотв. – iотв.2** или **i – iотв. – iзаверш.**) третий мелодический оборот (второй по счёту ответ) развивал инициатор (**i**). Однако второй по счёту ответ может развивать не только инициатор, но и первый ответ (**iотв.**). Рассмотрим подробнее этот тип развития на примере начальной простой темы Сонаты Моцарта:

В приведённой мелодической структуре налицо три мелодических мысли, отмечены они «i», «i отв.» и «?». Причём, если взять оборот «?» отдельно, вне контекста, то по его минимальной инициативности (=минимальной начальности) слышно, что это явный ответ, а не инициатор.

Что же развивает мелодический оборот, отмеченный «?»? Разобраться в столь тонких гранях поможет особая слуховая сфокусированность и практика. Удобный способ проверки – мысленно снять оборот «?» с его нынешнего места, приставить сразу к инициатору и послушать получившееся развитие.

Благополучно ли оно после такой операции, «прирос» ли второй по счёту ответ к инициатору? Лично вы бы так написали?

Вряд ли, так как при подобном сокращении очевидна несовместимость двух мелодических оборотов – первого и третьего, потеря какой-то существенной ступени развития. Значит, оборот «?» развивает не инициатор, а что-то другое. Что же? Остаётся – только первый ответ.

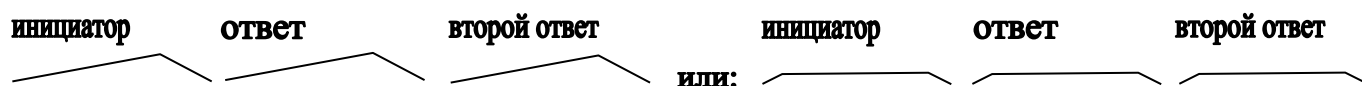
Как видим, в простых темах, усложнённых двумя ответами, второй по счёту ответ может развивать как инициатор, так и первый ответ. Если второй по счёту ответ развивает инициатор, то называют такой мелодический оборот «второй ответ». Если же развивает ответ, то называют «ответ-ответ».

Таким образом, **ответ-ответ** – это второй по счёту ответ усложнённой простой темы, который развивает не инициатор, а первый ответ.

Вспомним, что усложнение простых тем мелодическим оборотом «второй ответ» более свойственно статическому типу развития. При статическом развитии ответы не тянутся к кульминации, а пребывают примерно на одном уровне эмоцио-

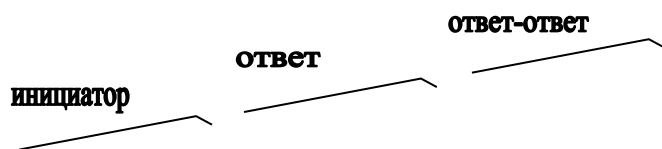
нального драматизма. Усложнение же ответом-ответом, напротив, более типично динамическим усложнённым простым темам. При динамическом развитии ответы-ответы нередко не только наращивают эмоциональное напряжение, но и достигают местной кульминации.

Мы знаем, что три мелодических оборота усложнённой простой темы статического развития отразит следующая графика:

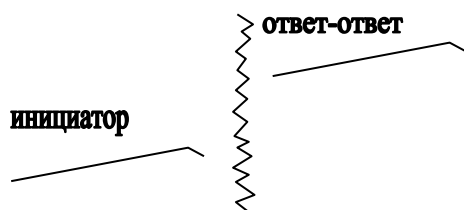


Именно единый уровень эмоциональной интенсивности и позволяет манипулировать ответами, не разрушая развития.

Ситуация, однако, изменится при динамическом развитии. Эмоциональное движение динамической простой темы, обогащённой двумя ответами, отразит другая диаграмма:



В схеме видно, что нагнетание эмоционального напряжения происходит постепенно и поступенно: от инициатора через первый ответ ко второму ответу. Поэтому если при динамическом развитии изъять первый по счёту ответ и приставить к инициатору сразу второй ответ, получим нечто подобное:



Разрыв единой и плавной линии развития не только виден на глаз, но и наверняка будет слышен. Развитие разрушено, так как второй по счёту ответ не продолжает начальное движение, а «стартует» с более высокого уровня эмоционального накала. Слух сразу определит: какой-то этап эмоционального накопления просто «выброшен». Говоря иначе, схема помогает увидеть, что в усложнённой простой теме

динамического развития второй по счёту ответ развивает не инициатор, а первый ответ.

Проанализируем теперь следующие усложнённые малые темы. В каждой из них по три мелодических идеи, причём второй и третий обороты – явные ответы. Сравним звучание оборотов «?» сначала после первых ответов (как у авторов), затем после инициаторов (вместо первых ответов):

Бетховен. Соната №5 (III)

Пр. №137

Prestissimo

p

ff

i

i ОТВ.

Шуберт. Музыкальный момент №5

Пр. №138

Allegro vivace

f

p

i

i ОТВ.

cresc.

ff

Очевидно, сочетание инициатор + оборот «?» малоудачно. Слышен явный разрыв в развитии, несовместимость двух мелодических оборотов. Иными словами,

инициатор + оборот «?» соединяют несовместимое – две качественно разные ступени на пути к кульминации. Мы уже знаем, подобные «провалы» нередко возникают, когда второй по счёту ответ вырван из мелодической структуры динамического, а не статического развития. Теперь ясно, что в примерах №№137 и 138 мелодические обороты «?» развивают ответы. А значит – являются оборотами ответ-ответ.

Приведём в заключение ещё несколько малых тем, усложнённых ответами-ответами:

Пр. №139

i
Allegro
p

Бетховен. Соната №8 (I)

i ОТВ.

i ОТВ.-ОТВ.

sf

Пр. №140

i
Presto
p

Бетховен. Соната №14 (III)

i ОТВ.

Прокофьев. Прелюд

Пр. №141

Vivo

pp

mp

i ОТВ.-ОТВ.

i ОТВ.

(gma)

Мелодический оборот «ответ-завершение»

Вспомним: в группе мелодических оборотов «ответы» в отдельный подразряд выделяют обороты ярко выраженного завершающего звучания. Называют такие ответы – «завершениями».

Завершение может быть первым и единственным ответом простой темы. Тогда сложится мелодическая структура **i – iзаверш.** – ей был посвящён параграф «Мелодический оборот завершение». Также завершение может звучать после первого ответа (третьим по счёту мелодическим оборотом усложнённой малой темы) и развивать инициатор наряду с первым ответом. Схему мелодического развития **i – iотв. – iзаверш.** мы разбирали в параграфе «Завершение в роли второго ответа».

Однако в структуре «**i – iотв. – iзавершение**» завершение может развивать не только инициатор, но и – подобно мелодическому обороту ответ-ответ – развивать ответ. Послушаем следующие мелодические обороты, взятые изолированно, вне контекста:

Пр. №142 Моцарт. Соната (К., №330),

Пр. №143 Бетховен. Соната №8 (III)

(Allegro)

Пр. №144 Бетховен. Соната №27 (I)

Пр. №145 Григ. Ариетта

Небольшая инициативность мелодических оборотов подсказывает: это явно ответы, а не инициаторы. Также очевиден заключительный характер звучания. Следовательно – перед нами завершения. Послушаем, как эти завершения применены в рамках всей усложнённой малой темы:

Пр. №146

Моцарт. Соната (К., №330), III ч.

i (Allegretto) *f* *i* отв.

завершение

Пр. №147

Бетховен. Соната №8 (III)

i Allegro *p* *i* отв.

i отв. (повт.)

завершение

Бетховен. Соната №27 (I)

Пр. №148

i

i отв.

завершение

Григ. Ариетта

Пр. №149

i

Andante

i отв.

завершение

Возникает вопрос: что именно в этих мелодических структурах развивают завершения? Для проверки вновь мысленно нарушим авторский замысел. Сделаем вид, что ответа не существует, и перенесём завершение с его законного места на позицию ответа – то есть приставим сразу к инициатору. Хорошим ли получилось развитие?

Пр. №150

i
(Allegretto)
f

завершение

Пр. №151

i
Allegro
p

завершение

Пр. №152

i
f *p* *f* *p*

завершение

Пр. №153

i
Andante
p

завершение

Пожалуй, лишь в Ариетте Грига сцепка «инициатор – завершение» даёт связанное развитие, хоть и гораздо более бедное в сравнении с исходным (авторским) замыслом. Следовательно, в Ариетте завершение, наряду с первым ответом, развивает инициатор, и является вторым ответом завершающего характера (**ізаверш.**). Общая схема приведённого фрагмента Ариетты: **і – іотв. – ізаверш.**

В сонатах же Моцарта и Бетховена, напротив, после перестановки завершений на места первых ответов налицо нестыковка мелодических оборотов. Завершение не «лепится» к инициатору, звучит маловразумительно – очевидно, утеряна какая-то существенная ступень развития. Значит, в сонатах Моцарта и Бетховена завершения развивают не инициаторы, а ответы. Или – говоря иначе, являются ответом-ответом завершающего типа. Назовём такие обороты ответами-завершениями.

Итак, **ответ-завершение** – это ответ завершающего характера, помещённый после первого ответа, и развивающий не инициатор (в отличие от оборота «второй ответ»), а первый ответ. При мелодическом анализе будем обозначать ответы-завершения – **іотв.-заверш.**

Приведём ещё несколько малых тем, усложнённых ответом-завершением на месте третьего мелодического оборота. Чтобы удостовериться, что эти завершения являются **іотв.-заверш.**, а не вторыми ответами завершающего плана (**ізаверш.**), полезно, как обычно, сравнить звучание этих оборотов (возможно при минимальной доработке) сначала после ответов (как у авторов), а затем после инициаторов:

і
Allegro

Моцарт. Соната (К., №570), I ч.

Пр. №154

і **отв.**

і **отв.-заверш.**

Пр. №155

i **Allegro** *p*

i отв. *fp*

Бетховен. Соната №11 (I)

i отв.-заверш. *f*

Пр. №156

i **Allegretto** *p*

i отв.

Бетховен. Соната №17 (III)

i отв. (повт.)

i отв.-заверш.

p *f* *p*

Mesto

Шопен. Мазурка №25

Пр. №157

i *p* *i* отв.

i отв.-заверш.

f *mf*

Allegretto

Григ. Норвежский танец

Пр. №158

i *p* *i* отв.

i отв.-заверш.

i Allegro

Григ. Весной

Пр. №159

pp

i отв.



Напоследок отметим, что ни в одной из усложнённых малых тем нет «придуманности» мелодического развития или другой противоестественности. Три мелодических оборота звучат монолитно и цельно, к чему и надо стремиться в самостоятельных письменных упражнениях.

Вспомним также, что яркий образец мелодического оборота «ответ-завершение» уже встречался ранее – в «Благодарности» Грига (пример №№71). Произведение стоит того, чтобы вернуться к нему ещё раз.

Письменные упражнения №3

Итак, усложнить малую тему, но не выйти за её пределы (=не создать более масштабную мелодическую структуру) можно четырьмя основными способами. Повторим их. К простой теме (**i – iотв.**) можно прибавить:

- 1) мелодический оборот «второй ответ» (**iотв2**);
- 2) мелодический оборот «завершение» в качестве второго ответа (**iзаверш.**);
- 3) мелодический оборот «ответ-ответ» (**iотв.-отв.**);
- 4) мелодический оборот «ответ-завершение» (**iотв.-заверш.**).

Применение этих четырёх «кубиков» развития следует отрабатывать до свободного и незатруднительного овладения.

1. Слуховой анализ. Занятия по мелодическому развитию полезно предварять слуховым анализом – проигрыванием мелодических оборотов: инициаторов, ответов, завершений, оборотов вступительного, предыктового, связующего плана и т.д., взятых вне контекста. Задача учащихся – на слух определить тип оборота.

2. Письменные упражнения. Не забудем, что каждому мелодическому обороту всегда должна предшествовать мелодическая идея в сознании автора. Без мелодической находки мелодический оборот превращается в малоинтересный набор звуков или в так называемые общие формы движения (арпеджио, гаммки, прочие штампы). Поэтому старайтесь вкладывать в создание мелодических оборотов оригинальность мышления, свою неповторимую индивидуальность.

а) сочинение вторых ответов (схема мелодического развития: $i - i_{отв.} - i_{отв.2}$)

Задание №1. К следующим инициатору и ответу:

Пр. №160

сочините ещё один мелодический оборот – второй ответ.

Авторское выполнение этой мелодической структуры (по схеме $i - i_{отв.} - i_{отв.2}$) см. ниже в подразделе «Ответы на письменные упражнения №№3 и 4».

Задание №2. Попробуйте теперь самостоятельно придумать мелодическую идею-инициатор (i). Затем выпишите её в нотах, превратив тем самым в мелодический оборот. К имеющемуся инициатору сочините несколько ответов – получатся мелодические структуры по схеме развития $i - i_{отв.}$, в которых инициатор (i) один, а ответы ($i_{отв.}$) – разные.

Далее два разных ответа надо объединить в одну мелодическую структуру, чтобы сложилась усложнённая малая тема по схеме развития: $i - i_{отв.} - i_{отв.2}$.

б) сочинение завершений в роли вторых ответов (схема мелодического развития $i - i_{отв.} - i_{заверш.}$)

Задание №3. К заданным инициатору и ответу:

сочините третий по счёту мелодический оборот – завершение (**i_заверш.**).

Авторское исполнение этой мелодической структуры см. ниже в подразделе «Ответы на письменные упражнения №№3 и 4».

Задание №4. Вновь создадим инициатор (**i**) а к нему несколько обычных продолжающих ответов (схема мелодического развития: **i – i_отв.**). Затем к этому же инициатору сочините в качестве ответов – завершения (**i – i_заверш.**).

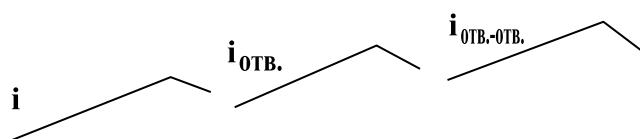
Далее из всех имеющихся мелодических оборотов (**i**, **i_отв.** и **i_заверш.**) надо сложить усложнённую малую тему по схеме развития: **i – i_отв. – i_заверш.**

в) сочинение ответов-ответов (схема мелодического развития: i – i_отв. – i_отв.-отв.).

Задание №5. Мелодический оборот ответ-ответ, как известно, в типичном случае возникает в простых темах динамического, а не статического развития.

Для начала вновь задумаем мелодическую идею-инициатор. Распишем её в нотах, и сочиним к ней ответ, чтобы получилась стандартная простая тема: **i – i_отв.**

Теперь создадим ещё один ответ, второй по счёту. Постарайтесь, чтобы в ответе чувствовалось стремление к кульминации. Графическая схема всей усложнённой малой темы:



Желательно, чтобы ответ-ответ вашей усложнённой малой темы достиг кульминации или точечной кульминации.

г) сочинение ответов-завершений (схема мелодического развития i – iотв. – iотв.-заверш.)

Малые темы, усложнённые мелодическим оборотом ответ-завершение, следует сочинять по рекомендациям, изложенным в параграфе «Мелодический оборот ответ-завершение».

Практиковаться в написании малых тем, усложнённых четырьмя мелодическими оборотами – вторым ответом, завершением в роли второго ответа, ответом-ответом и ответом-завершением надо вплоть до обретения полной уверенности в своих силах.

При всех видах усложнений стремитесь к максимальной естественности звучания отсутствию «швов» между мелодическими оборотами.

3. Анализ музыкальных произведений – важная составляющая часть занятий по мелодическому развитию. Материалом для анализа служат экспозиционные разделы классико-романтических произведений (удобнее – фортепианных). Полезно распознавать не только отдельные изолированные мелодические обороты, но и прослеживать их развитие вплоть до образования мелодических структур.

Усложнение простых тем комбинацией мелодических оборотов

Выше был разобран наиболее привычный – «школьный» порядок следования мелодических оборотов. Однако композитор может усложнять малые темы, используя четыре разобранных ответа в произвольном количестве и порядке – итоговый облик и строение мелодической структуры зависит от авторской воли и фантазии. Нештампованная очередность мелодических оборотов придаёт композиции своеобразие и оригинальность.

Например, в мазурке №1 между **i – iотв.** и **iотв.-заверш.** Шопен вновь помещает инициатор (**i**). Образуется усложнённая малая тема из четырёх оборотов: **i – iотв. – i(повт.) – iотв.-заверш.:**

Пр. №162

i Allegretto *p* *3* *i* отв. *3* Шопен. Мазурка №1

i (повт.) *3* *i* отв.-заверш. *pp* *3*

В прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» начальная простая тема также четырёхоборотна – после традиционных инициатора и ответа инициатор вариантно повторяется. Однако далее вместо повторения ответа следует второй ответ. Рождается необычная мелодическая структура: *i* – *i* отв. – *i* (повт.) – *i* отв.2.:

Пр. №163

Дебюсси. "Девушка с волосами цвета льна"

i *p* *i* отв.

i (вар.) *i* отв.2

В мазурке №32 Шопена использованы как второй ответ, так и завершение. Но в отличие от предыдущих простых тем, начальный инициатор в Мазурке не повторяется. Мелодическое развитие – по схеме: *i* – *i* отв. – *i* отв.2 – *i* заверш.:

Шопен. Мазурка №32

Пр. №164

Moderato

i

i отв.

i отв.2

i заверш.

В Sinfonie из Партиты №2 Баха после первого ответа применён уже не второй ответ, а ответ-ответ. Далее нашему вниманию предлагают завершение. Общая схема мелодического развития: *i* – *i* отв. – *i* отв.-отв. – *i* заверш.:

Бах. Партита №2 (Sinfonie)

Пр. №165

Andante

i

i отв.

i отв.-отв.

i заверш.

p

f

dim.

Схожее развитие слышим в мазурке №20 Шопена и Танце Анитры Грига. Отметим: в этих фрагментах ответы-ответы звучат почти кульминационно. Схема мелодического развития: *i* – *i* отв. – *i* отв.-отв.к – *i* заверш.:

Пр. №166 *Allegro* Шопен. Мазурка №20

f *pp* *ff* *pp*

i *i* *отв.* *i* *отв.*

ff *pp*

i *отв.-отв.к* *i* *заверш.*

Пр. №167 Григ. Танец Анитры

p *pp*

i *i* *отв.* *i* *отв.*

i *отв.-отв.к* *i* *заверш.*

Вспомним, что ещё более затейливая мелодическая структура встречалась нам в параграфе «Кульминация и точечная кульминация», в четвёртой части сонаты №1 Бетховена (вновь возвращаемся к примеру №112). Обычное начало – инициатор + ответ продолжает второй ответ. Затем, однако, следует ответ-ответ с точечной кульминацией. Схема мелодической структуры: *i* – *i*отв. – *i*отв.2 – *i*отв.-отв.:

Каждая из рассмотренных выше усложнённых малых тем состояла из четырёх мелодических оборотов. Обратимся теперь к пятиоборотным простым темам. В этюде №3 Шопена между *i*отв. и *i*отв.-отв. повторён инициатор. Далее следует ещё один, новый ответ-ответ – уже кульминационный. Складывается схема мелодического развития: *i* – *i*отв. – *i*(повт.) – *i*отв.-отв. – *i*отв.-отв.к.

Шопен. Этюд №3

Пр. №168

Lento *p*

i

*i*отв.

i(повт.)

*i*отв.-отв.

*i*отв.-отв.-отв.к

Может показаться, что в этой мелодической структуре обороты *i*отв.-отв. и *i*отв.-отв.к. слишком коротки, поэтому их следует объединить в один. Однако обратим внимание, что и *i*отв.-отв., и *i*отв.-отв.к. – это отдельные яркие и самостоятельные мысли, до которых автору ещё предстояло догадаться

Прелюдия №3 Шопена начинается стандартной простой темой *i* – *i*отв., после чего *i* повторяется. Однако затем мелодическое развитие разнообразится. За *i*повт. звучит уже *i*отв.2. Завершает же всю усложнённую малую тему *i*заверш. Общая схема мелодического развития: *i* – *i*отв. – *i*повт. – *i*отв.2 – *i*заверш.:

Шопен. Прелюдия №3

Пр. №169

i
Vivace
p

*i*_{отв.}

i (повт.)

*i*_{отв.2}

*i*_{заверш.}

В пьесе «Декабрь» Чайковского после традиционных инициатора и ответа инициатор в точности повторен. Далее с секвенционным изменением повторяется начало ответа. Затем звучит кульминация простой темы – ответ-ответ. Схема мелодического развития: *i* – *i*_{отв.} – *i*_{повт.} – *i*_{отв.(вар.)} – *i*_{отв.-отв.к}:

Пр. №170

i
Tempo di Valse
p

i отв.

i (повт.)

i отв. (вар.)
p

i отв.-отв.-отв.к

В Сонате (К., №330, I ч.) Моцарта после инициатора и ответа следует вариантно-обновлённый повтор ответа (*i* отв. повт.). Его развивает завершение. Казалось бы, усложнённая малая тема окончена. Однако автор предлагает ещё одно – второе по счёту мелодически самостоятельное завершение. Складывается необычная мелодическая структура: *i* – *i* отв. – *i* отв. (повт.) – *i* отв.-заверш. – *i* отв.-заверш2:

Моцарт. Соната (К., №330), I ч.

Пр. №171

i
Allegro
mf

i отв.

i отв. (вар.)
p

отв.-заверш.

f *p* *f*

i отв.-заверш.2

p *f* *p*

В прелюдии №4 Шопена шесть мелодических оборотов выстроены в следующем порядке. После *i* – *i*отв. следует *i*отв.2. Далее, после *i*(повт.) звучит – причём явно кульминационно – *i*отв.-отв. Оканчивается же усложнённая малая тема *i*заверш. на мелодическом материале *i*:

Пр. №172

Шопен. Прелюдия №4

Largo *i*отв.

p *f* *p* *pp*

Письменные упражнения №4

Задание №1. К заданным инициатору и ответу:

Andante

Пр. №173

i

mf

i отв.

f

сочините второй ответ и завершение (общая схема мелодического развития: *i* – *ю*тв. – *ю*тв.2 – *и*зверш.).

Авторское исполнение этой мелодической структуры см. ниже в подразделе «Ответы на письменные упражнения №№3 и 4».

Задание №2 Сочините несколько усложнённых малых тем для фортепиано или дуэта любых оркестровых инструментов. Усложнение – произвольное.

При занятиях в группе полезно сотворчество. Например, к инициатору соседа можно написать свой ответ. Или к инициатору соседа – своё завершение. Далее из имеющегося материала всей группы – сложить усложнённую малую тему.

Ответы на письменные упражнения №№3 и 4

Moderato

Пр. №174

Барток. Микрокосмос (№30)

i

f

i отв.

*i*_{отв.2}

Бартók. Микрокосмос (№16)

i

Пр. №175

Бартók. Микрокосмос (№16)

*i*_{отв.}

Бартók. Микрокосмос (№16)

*i*_{заверш.}

Бартók. Микрокосмос (№16)

Andante

i

Пр. №176

mf

f

*i*_{отв.}

Бартók. Микрокосмос (№33)

*i*_{отв.2}

p

mf

Бартók. Микрокосмос (№33)

*i*_{заверш.}

p

Бартók. Микрокосмос (№33)

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. ТЕМА. БОЛЬШАЯ ТЕМА

Вопросы для повторения

Что такое мелодическая идея?

Что такое мелодический оборот?

Что такое инициативность мелодического оборота?

Что такое инициатор?

Что такое ответ?

Что такое простая (малая) тема?

Что такое статическое и динамическое развитие?

Какой оборот более характерен для статического развития – второй ответ или ответ-ответ?

Что такое точечная кульминация?

Что такое мелодический оборот-кульминация?

За счёт каких мелодических оборотов можно усложнить малую тему?

Проведение двух простых тем подряд (*i – iотв. – i2 – i2отв.*)

Мы разобрали те «кирпичики» мелодического развития, которыми усложняют малые темы. Малые темы (*i – iотв.* или *i – iзаверш.*) усложняются четырьмя видами ответов. Вторым ответом, завершением в роли второго ответа, ответом-ответом и ответом-завершением.

Ответ – мы знаем, это мелодический оборот, который почти не обладает инициативностью (=способностью начинать новое развитие). Ответ развивает единственный преждепрозвучавший оборот и лишь поддерживает эстетическую реакцию начатую этим оборотом. Своей минимальной инициативностью, ответ легко отличим от инициатора на слух даже вне контекста.

Инициатор же, напротив – мелодический оборот, зарождающий развитие. После проведения инициатора сохраняется некоторая инерция, на которой и возникают ответы. Говоря иначе, простая тема строится на инерции одного инициативного оборота (*i*). Или – эксплуатирует один мелодический импульс.

Покуда мы развиваем один инициатор (то есть движемся на одной инерционной волне), то остаёмся в рамках простой темы и не можем, как ни старайся, её взломать, выйти за её пределы. Однако рано или поздно первоначальный импульс иссякает. Как развивать мелодическую линию дальше и строить более масштабную структуру?

Для начала разберём самый простой способ развития. Исходную малую тему можно вообще не развивать, не продолжать её внутритематическое развитие, а взяться за новый росток (инициатор) развития. То есть начать ещё одну самостоятельную мелодическую структуру сразу вслед за первой – вторую тему. Схема мелодического развития сложится: **i – i_{отв.} – i₂ – i_{2отв.}**

Проведение двух простых тем подряд нередко встречается в классико-романтическом развитии. Например:

Andante Моцарт. Соната (К., №283), II ч.

Пр. №177

97

Adagio

Моцарт. Соната (К., №280), II ч.

Пр. №178

f

i

*i*отв.

*i*2

p

*i*2отв.

Adagio

Бетховен. Соната №10 (I)

Пр. №179

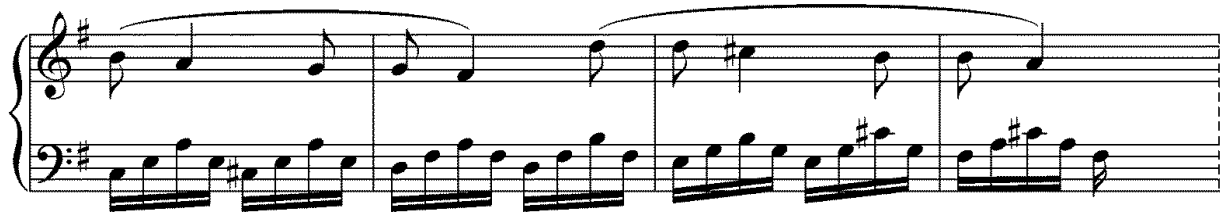
p

i

*i*отв.

*i*2

*i*2отв.



Однако бывает, проведение двух неусложнённых малых тем одной за другой придаёт развитию некую калейдоскопичность – ведь первая малая тема «брошена». Поэтому чередование простых тем применяют довольно редко.

Тема

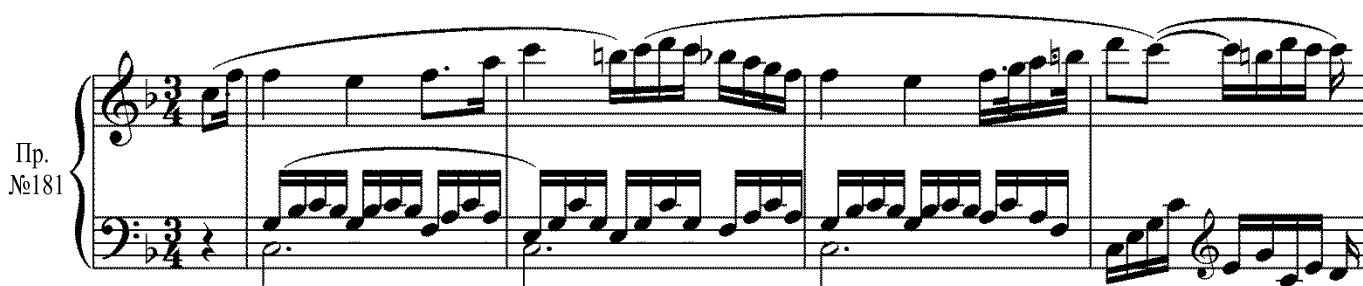
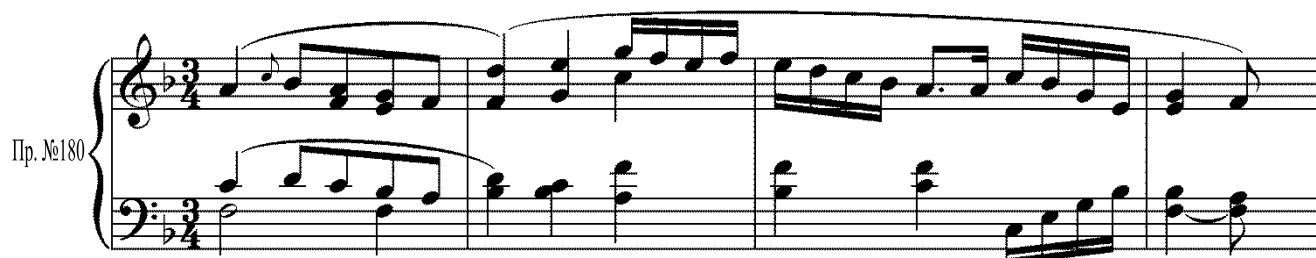
Написав простую тему (*i – iотв.*), композитор нередко чувствует, что упёрся в некий невидимый барьер, который надо преодолеть. При этом повторы отдельных элементов простой темы не позволяют вырваться из её плена. Можно сколь угодно долго вертеться на одном материале, повторять выборочно ответы, вторые ответы, ответы-ответы, но этим границу простой темы не взломать.

Саморазвитие кончилось, возникает первый мелодический кризис, который новыми ответами не преодолеть. Если ответ – это наиболее очевидное продолжение инициатора, то теперь требуется более неординарный шаг, большее композиторское усилие, чем при сочинении ответа. А значит, сохраняется вопрос: как продолжить развитие исходного мелодического материала? Как вывести развитие на новый масштаб?

Выход возможен такой. Если мы хотим создать на основе прежнего материала более масштабную структуру, то новая мелодическая мысль должна развивать не отдельно инициатор или отдельно его ответ, как в усложнённой малой теме, а инициатор и ответ *вместе взятые* – в целом. Иными словами, инициативность нового пока неизвестного оборота должна быть с одной стороны выше инициативности ответа, но с другой – ниже инициативности второй темы. Инициативность уровня ответа оставит нас в рамках усложнённой малой темы, не позволив преодолеть её. Инициативность же степени второй темы прекратит развитие предыдущего материала, перескочив на новый росток развития – вторую тему.

Чтобы прочувствовать функциональную суть этих неизвестных пока мелодических оборотов, их промежуточную инициативность – с одной стороны превосходя-

щую инициативность ответов, но с другой – недостаточную для вторых тем, слушаем три следующих изолированно взятых мелодических оборота. Определим по степени инициативности, что это – ответы, инициаторы или что-то другое. В каком из оборотов наибольшая инициативность? В каком она меньшая, а в каком средняя, промежуточная?



Пожалуй, с мелодического оборота №180 вряд ли можно начать даже какой-то раздел произведения – инициативность минимальна, явный ответ. Мелодический оборот №182 сильно инициативен – годен для начала произведения или его части. В мелодическом же обороте №181 инициативность промежуточная. С одной стороны она ощутима, а с другой – на вторую тему или начало какой-то части не тянет.

Вот как эти три мелодических оборота звучат в сцепке, в единой мелодической структуре:

Adagio

Пр. №183

i отв. Мелодический оборот

Ещё одно упражнение может помочь уяснить суть рассматриваемых оборотов. В следующих фрагментах мы намеренно испортили развитие – временно сняли *i* отв. Посмотрим, что из этого вышло:

Allegretto

Мелодический оборот

Пр. №184

Мелодический оборот

Мелодический оборот

Пр. №185

pp

Мелодический оборот

Sostenuto Мелодический оборот

Пр. №186

p

Мелодический оборот

Слышно, что развитие никуда не годно: пропущено какое-то существенное звено. Между двумя мелодическими оборотами слишком «широкий шаг». Или – говоря иначе, инициативность второго по счёту оборота повышена, на ответ оборот никак не тянет.

Вот как прозвучит восстановленное развитие этих мелодических структур:

Allegretto
Инициатор

Бетховен. Соната №9 (II)

Пр. №187

Ответ

2-й инициатор

Ответ

Andante
Инициатор

Бетховен. Соната №13 (I)

Пр. №188

Ответ

2-й инициатор

Ответ

Sostenuto
Инициатор

Пр. №189

p

Шопен. Прелюдия №15

Ответ

2-й инициатор

Ответ

Мелодические обороты, чья инициативность выше инициативности ответов, но ниже инициативности вторых тем называют нетематическими инициаторами. Назва-

ние объяснить просто: рассматриваемый оборот по уровню своей немалой инициативности входит в разряд инициаторов, а не ответов. Однако для начинания новой темы этой инициативности всё же не хватает.

Выведем определение. **Нетематический инициатор** – это мелодический оборот, развивающий малую тему в целом (**i – iотв.**), либо усложнённую малую тему, но не дотягивающий по своей инициативности до уровня второй темы (**i2**).

Начальные тематические обороты-инициаторы, мы помним, обозначают латинской буквой **i**; мелодические обороты, начинающие вторую тему – **i2**. Нетематические же инициаторы обозначают буквой **m**. Это первая буква латинских слов *motus*, *movere*, что значит движение, срединное развитие. В отечественном музыкознании буквой **m** обозначают развивающие разделы (И. Способин, В. Бобровский). По этой причине нетематические инициаторы иногда называют кратко – «эмки».

Проследим дальнейшее развитие нетематических инициаторов (**m**) – что звучит вслед за ними? Вновь вернёмся к примерам №№187-189. И отметим, что после **m**, как и положено, следует **мотв.** Ведь если в мелодическом обороте наличествует инициатива, то она имеет и свою инерцию. На инерционной волне инициаторов (как **i**, так и **m**) вырастают ответы.

Мелодическую структуру **i – iотв. – m – мотв.** называют темой. Таким образом, **тема** – это мелодическая структура с обязательным наличием хотя бы двух оборотов-инициаторов (**i** и **m**). Или, иначе – сумма двух простых тем с двумя инициаторами (**i** и **m**) даёт одну тему.

Послушаем ещё несколько музыкальных фрагментов в мелодических структурах «тема».

Andante Бетховен. Соната №23 (II)

Пр. №190

i отб.

m

m отб.

Очень скоро

Чайковский. "Баба-Яга"

Пр. №191

i

p *sf* *sf* *sf* *sf*

i отб.

m

First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of the musical score, continuing the previous system. It includes the dynamic marking **III отв.** above the staff and **f** below the staff.

Third system of the musical score, starting with the tempo marking **Allegretto** and the dynamic marking **p**. It includes the text **Пр. №192** on the left and **Прокофьев. Гавот** on the right. The system ends with the dynamic marking **III отв.** above the staff.

Fourth system of the musical score, featuring the dynamic marking **pp** below the staff and **III отв.** above the staff.

Fifth system of the musical score, continuing the piece with the dynamic marking **III отв.** above the staff.

Sixth system of the musical score, concluding the piece with the dynamic marking **III отв.** above the staff.

Слуховой анализ

Итак, на данный момент мы применяем мелодические обороты трёх степеней инициативности. Это тематические инициаторы (**i**) с высокой инициативностью, мелодические обороты ответы с минимальной инициативностью. И новые обороты – нетематические инициаторы (**m**) с уровнем инициативности средним между **i** и **iотв.**, обороты, которые развивают **i** и **iотв.**, взятые вместе.

Степень инициативности трёх рассмотренных оборотов обычно хорошо ощущаема на слух, даже если оборот взят вне контекста. Мелодические обороты желательно уметь без труда опознавать. Для тренировки вслушаемся, например, в следующие фрагменты. Определим, где звучит тематический инициатор, где нетематический, а где ответ:

(Adagio)

Моцарт. Соната (К., 332), ч. II

Пр. №193

Шуман. Альбом для юношества (№16)

Пр. №194

Бетховен. Соната №4 (II)

Пр. №195

Largo

(Vivo) Шопен. Вальс №1

Пр. №196

Larghetto Шопен. Ноктюрн №1

Пр. №197

Passionato Шуман. Карнавал ("Aveu")

Пр. №198

Vivo Шопен. Мазурка №6.

Пр. №199

Очевидно, что в примерах №№193-199 представлены мелодические обороты разной степени «начальности». Есть обороты высокоинициативные – например №№195 и 198, с них можно начать произведение или его часть – это тематические инициаторы (**i**).

Имеются мелодические мысли с зачаточной инициативностью – в примерах №№193, 197 и 199, это наверняка ответы.

В примерах же №№194 и 196– мелодические обороты промежуточной инициативности. С одной стороны инициативность в них ощутима больше чем в ответах. А с другой – её не хватает на вторую тему. Вот они – явные «эмки».

Нетематические инициаторы (*m*), построенные на мелодическом материале *i*

Чтобы создать на основе исходного тематического инициатора (**i**) мелодическую структуру более масштабную, чем простая тема, нетематический инициатор (**m**), как мы знаем, должен развивать не **i** или **i**отв. отдельно, а всю простую тему – инициатор + ответ (ответы) в целом. Но в тоже время не быть новой темой (**i2**).

Рассмотрим сначала случаи, когда композитор перед «эмкой» проводит **i** – **i**отв. дважды. Например, в Ноктюрне №2 Шопена такой повтор позволяет избежать некоторой поспешности развития и недосказанности. Схема мелодического развития складывается: **i** – **i**отв. – **i**вар. – **i**отв. вар. – **m** – **m**отв.:

Шопен. Ноктюрн №2

Andante

Пр. №200

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'i отв. (повт.)' and shows a melodic line with a wavy line indicating a trill or tremolo in the bass. The second system is labeled 'm' and shows a more developed melodic line. The third system is labeled 'm отв.' and shows further development of the melodic material. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Мелодический оборот **m** – это вторая ступень развития **i** (после первой ступени в виде **i отв.**). Понятно, что **i** и **m** имеют очевидную «генетическую» связь. Однако несмотря на это родство «эмки» могут строиться не только на мелодическом материале **i**, но и на собственном материале – отличном от **i**. При этом градаций «эмок» на их продвижении от мелодической зависимости от **i** к самостоятельности возможно множество. Мелодическая дистанция от **i** бывает разной: от максимального мелодического сближения до полной индивидуализации и неповторимости. Рассмотрим несколько ступеней на пути «эмок» от мелодической подчинённости к автономности.

Например, «эмки» могут начинаться на интонациях исходного **i**, повторять первые ноты **i**, но затем развиваться по-своему. Так, явную опору на материал **i** слышим в оборотах **m** Сонаты (К., №333) Моцарта, «Музыкального момента» №1 Шуберта и «Смелого наездника» Шумана, мазурки №47 Шопена:

Пр. №201

p

i отв.

m

III отв.

Пр. №202

Moderato

p

i

III отв.

pp

Шуман. Альбом для юношества (№8)

Пр. №203

Шопен. Мазурка №47 (op. 68, №2)

Пр. №204

Lento

Подвидом «эмок» на материале **i** можно считать обороты **m** разработочного характера – разрабатывающие материал **i**, подобно разработке в классической сонате. Познакомимся с разработочными «эмками» на примерах «Warum» Шумана, «Танца эльфов» и «Элегии» Грига:

Langsam Шуман. "Warum?"

Пр. №205

i i отв. m

Molto **иотв.**

Molto allegro Григ. Танец эльфов

Пр. №206 *pp* **i.**

pp **иотв.**

f **m** *pp*

f *pp* **иотв.**

f *pp* **i.**

Allegretto

иотв. Григ. Элегия

Пр. №207 *fp* **иотв.**

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system features a melodic line with triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a dynamic marking 'm'. The second system includes a dynamic marking 'm_{отв.}' and continues with melodic lines and triplet markings. The third system shows a melodic line with triplet markings and a dynamic marking 'pp'.

Нетематические инициаторы (m), построенные на собственном мелодическом материале

Нетематический инициатор (**m**), мы помним, это новая инициативная мысль, развивающая **i** – **юtv**. Однако, несмотря на очевидную смысловую связь **m** с **i**, мелодическая начинка «эмok» может не только строиться на материале **i**, но и быть новой, специально сочинённой. Говоря иначе, нетематические инициаторы (**m**) не всегда тиражируют мелодическую находку инициаторов (**i**), а нередко привносят и оригинальный самобытный материал.

Скажем, в Багатели №1 Бетховена и Марше Мендельсона «эмки», хоть и ритмически повторяют исходный **i**, но в целом мелодически независимы:

Andante ♩ = 80

Бетховен. Багатель №1

Пр. №208

Allegro

Мендельсон. "Hochzeitsmarsch"

Пр. №209

Наконец, возможны случаи, когда нетематический инициатор (**m**) не только мелодически независим от **i**, но и заметно контрастен по отношению к нему – дарит новый эстетический образ, «зажигает» эмоции, отличные от исходных. Анализ «эмок» по эмоциональной образности требует несколько большей слуховой сфокусированности, чем анализ по мелодической схожести или несхожести материала. И здесь у нас припасено несколько примеров. Например, именно на контрасте двух разных настроений строится мелодическое развитие в «Отзвуках театра» Шумана:

Шуман. Альбом для юношества (№25)

Его ответ

В «Листке из альбома» Грига первый – элегический образ (материал **i**) сменяется новым настроением – более жизнерадостным (материал **m**):

Allegretto Григ. Листок из альбома

10ТВ.

Пр. №211

Наконец, превосходный образец двух контрастных и взаимодополняющих образов слышим в Вальсе (ор. 64, №2) Шопена:

Tempo giusto Шопен. Вальс (ор. 64, №2)

i

Пр. №212

The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The piece is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** *i отв.* (first variation)
- System 2:** *i (повт.)* (first repeat)
- System 3:** *i отв. (вар.)* (first variation)
- System 4:** *m Più mosso* (second variation), *mf* (mezzo-forte)
- System 5:** *III отв.* (third variation)
- System 6:** *8va* (octave)

Заметим, что контрастные **m** дальше других «эмок» отошли мелодически от породивших их **i**. То есть контрастные «эмки» – наиболее дальние родственники **i**. Ближайшими же по родству «эмками» по отношению **i** можно, пожалуй, назвать «эмки» повторно-разработочного плана.

Письменные упражнения №5

После проведения простой темы **i – iотв.** нередко возникает мелодический кризис. Ощущается некий барьер: инерция первоначального **i** кончилась, и для дальнейшего развития необходим новый толчок, мелодическое обновление.

Додуматься до мелодической мысли **m** не всегда просто, и всегда труднее, чем придумать ответ. Иногда необходимо представить новую эмоциональную ситуацию, мелодическое обновление, растревожить ещё раз слушательские чувства. Тренироваться в написании «эмков» следует вплоть до ощущения полной свободы и незатруднённости.

Задание №1. Сочините мелодическую структуру «тема» (**i – iотв. – m – мотв.**) для солирующего инструмента в сопровождении фортепиано. «Эмки» попробуйте создать на материале **i**, как в примерах №№200-204.

Важно помнить: даже в случае большой мелодической близости к **i – iотв.** в **m** должна прослушиваться самостоятельная композиторская мысль, новый виток развития **i**, эмоциональное обновление.

Чтобы «эмки» более рельефно смотрелись в вашей мелодической структуре, лучше начинать их не в прежней, уже привычной слуху тональности, а в н о в о й т о н а л ь н о с т и или хотя бы на новой (нетонической) гармонии.

Задание №2. Попрактикуйтесь в сочинении тем с «эмками» разработочного вида, как в примерах №№205-207.

Задание №3. Попробуйте теперь свои силы в темах с оборотами **m** на собственном мелодическом материале. А если посетит особое вдохновение – то в темах с образно-контрастными «эмками».

Как обычно, написанию мелодических оборотов **m** в сознании автора должны предшествовать мелодические идеи. Без ярких и выразительных образов к написанию «эмков» приступать вообще не стоит.

Задание №4. К следующей заданной простой теме (**i – iотв.**) надо самостоятельно сочинить **m – мотв.** на материале **i**, превратив тем самым мелодическую структуру «простая» тема в «тему».

Andantino

Пр. №213

Полезно затем сравнить ваши получившиеся **m – m отв.** с «эмкой» композитора. (Авторское исполнение этой мелодической структуры см. ниже в подразделе «Ответы на письменные упражнения №5»).

Задание №5. К следующей простой теме (**i – i отв.**) попробуйте сочинить **m – m отв.** на новом мелодическом материале.

Allegro

Пр. №214

Авторское исполнение этой мелодической структуры также см. ниже в подразделе «Ответы на письменные упражнения №5».

Ответы на письменные упражнения №5

Andantino

А. Гедике. Баркарола

Пр. №215

i
p
i отб.
cresc.
m
p
m отб.

Allegro

А. Гречанинов. Моя лошадка

Пр. №216

i
i отб.
m
meno f
m отб.
rall.
a tempo
f

Кульминационные нетематические инициаторы (ткульм.)

Нетематические инициаторы (**m**) можно классифицировать не только по их мелодической отдалённости от породивших их **i**, но и по другим критериям. Например – по той функции, которую они выполняют в музыкальной форме.

Вспомним о двух типах развития, которые мы выделяли в простых темах – о статическом развитии и динамическом. Статическим называют такое развитие, в котором каждая новая мелодическая мысль не превышает или незначительно превышает предыдущий эмоциональный фон. При динамическом же развитии, наоборот, эмоциональное напряжение новых мелодических оборотов растёт. Нередко динамическое развитие приводит к кульминации – высокой степени эмоциональной мобилизации.

Рассматривая ответы динамических простых тем, мы выделяли два типа кульминаций – точечную кульминацию и просто кульминацию. В точечной кульминации эмоциональный пик достигается постепенно, за счёт динамического и регистрового повышения. В кульминациях же, напротив, мелодический оборот звучит кульминационно исходно – по своей музыкальной природе.

Точно также, по принципу стремления и нестремления к кульминации можно классифицировать и нетематические инициаторы (**m**). Вслушаемся, например, в следующие мелодические обороты, взятые изолированно:

Мелодический оборот

Пр. №217

ответ

(Allegro)
Мелодический оборот

Пр. №218

f

ответ

p

(Allegro)
Мелодический оборот

Пр. №219

ответ

По характеру звучания, способу подачи материала ясно, что представленные обороты более инициативны, чем ответы, но менее инициативны, чем тематические инициаторы (i). То есть – перед нами нетематические инициаторы (m). Слышно также, что это не рядовые и не совсем обычные эмки – явно чувствуется кульминационная специфика.

Вот как прозвучат эти мелодические обороты внутри мелодических структур и как сформируют кульминации этих структур:

Allegro

Моцарт. Соната (К., №281), I ч.

Пр. №220

Allegro

Моцарт. Соната (К., №457), II ч.

Пр. №221

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук. Включены обозначения *m_K* и *f*.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук. Включены обозначения *m_K отв.* и *p*.

Allegro

Бетховен. Соната №13 (IV)

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук. Включены обозначения *i* и *p*. Слева указано *Пр. №222*.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук. Включено обозначение *m_K*.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для правой и левой рук. Включено обозначение *m_K отв.*

Функция кульминаций крайне важна для благополучия музыкальной формы произведений. Музыкальную форму нередко даже называют системой кульминаций – местных кульминаций и общих. Поэтому в заключение проанализируем ещё пару тем, украшенных кульминационными «эмками»:

Allegro

Моцарт. Соната (К., №309), I ч.

Пр. №223

i
f *p*

i отб.
f *p*

mf

mf
i отб.

Allegretto

Бетховен. Соната №16 (III)

Пр. №224

i
p

i отб.

mf

mf
i отб.

Нетематический инициатор «заключение» (тзакл.)

Помимо кульминаций существенную роль в формообразовании играют коды. Вспомним, при изучении простых (малых) тем мы выделяли особый тип ответов – завершения. Завершениями называют ответы явно завершающего звучания.

Аналог **і**заверш. можно встретить и среди нетематических инициаторов (**m**) – это «эмки», также звучащие завершающе.

Вслушаемся в мелодические обороты, взятые изолированно, вне контекста:

The image displays four musical examples, each consisting of a piano (Pr.) and bass (B.) staff. Example №225 features a melodic line in the piano staff with a forte (*f*) dynamic and a bass line with chords. Example №226 shows a melodic line in the piano staff with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Example №227 features a melodic line in the piano staff with a pianissimo (*pp*) dynamic and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Example №228 shows a melodic line in the piano staff with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a steady eighth-note accompaniment, ending with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Представленные мелодические обороты разнятся по характеру и образности. Однако объединяет их одно: все они звучат скорее не продолжающее, а завершающе.

Также слышно, что эти мелодические обороты не одного уровня инициативности. В оборотах №№225 и 227 инициативность мало ощутима. Обороты же примеров №№226 и 228 уже гораздо заметнее утверждают новое начинание. Говоря иначе, в примерах №№225 и 227 даны ответы завершающего плана (завершения). В при-

мерах же №№226 и 228 – нетематические инициаторы (**m**), также завершающего характера.

Вот как эти завершающие нетематические инициаторы (**m**) звучат внутри тем:

Allegro Бетховен. Соната №18 (I)

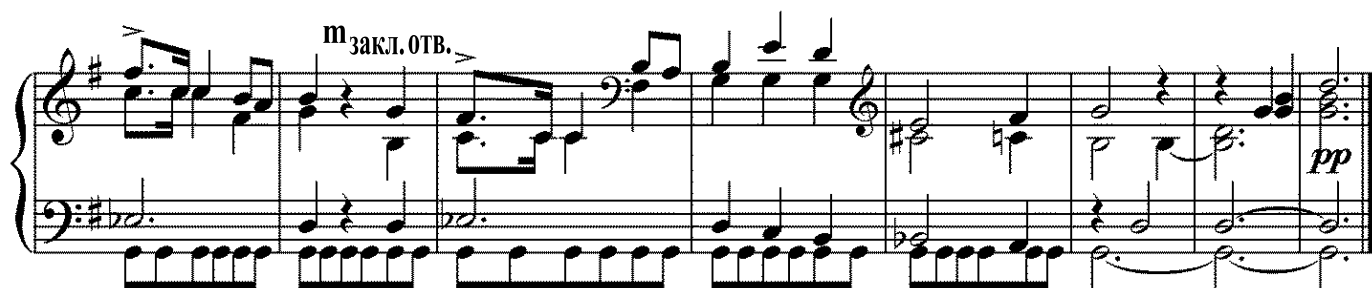
Пр. №229

The score for Op. 29 consists of four systems. The first system shows the piano introduction with a dynamic marking of *p* and an initial *i* (initiator). The second system features a triplet of eighth notes in the right hand, with a dynamic marking of *mf* and a label *i* отв. (response). The third system continues with a *m* закл. отв. (closing response) label. The fourth system includes a trill (*tr*) and another *m* закл. отв. label.

Andante Чайковский. Детский альбом (№1)

Пр. №230

The score for Op. 39 consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a dynamic marking of *p* and an initial *i* (initiator). The second system features a dynamic marking of *mf* and a label *i* отв. (response). The third system includes a variation label *i* вар. (variation) and a dynamic marking of *f*. The fourth system includes a label *i* отв. вар. (response variation) and a *m* закл. (closing) label.



Обратим теперь внимание на разность терминологии. Если ответы завершающего характера мы называли *з а в е р ш е н и я м и*, то «эмки» завершающего плана зовём уже иначе – не завершениями, а *з а к л ю ч е н и я м и*. Так принято, чтобы избежать путаницы. Чтобы было ясно, о чём речь – об ответе завершающего звучания или о нетематическом инициаторе (**m**) завершающего звучания.

При мелодическом анализе ответы завершающего плана мы обозначали **і**завersh. Нетематические же инициаторы завершающего характера обозначают по-другому – **m**закл.

Таким образом, когда мы говорим «завершение» – подразумеваем исключительно ответы. А скажем «заключение», имеем в виду уже мелодические обороты с инициативностью «эмок». Например, в мелодической структуре «тема» (схема **і** – **і**отв. – **m** – **m**отв.) нетематический инициатор (**m**) бывает усложнён вторым ответом, причём завершающего звучания. Мелодическая структура тогда сложится: **і** – **і**отв. – **m** – **m**отв. – **m**завersh. С подобной структурой сталкиваемся, например, в Сонате (К., №280) Моцарта:

Presto

Моцарт. Соната (К., №280), III ч.

Пр. №231

m_{отв.}

m_{заверш.}

Однако нередок случай, когда *m_{закл.}* – *m_{закл.отв.}* усложняются вторым ответом завершающего плана. Как тогда различать завершающие ответы и завершающие «эмки»? Тут-то и понадобится разная терминология. Схему мелодического развития запишем следующим образом (обратим внимание на последний мелодический оборот): *i* – *i_{отв.}* – *m_{закл.}* – *m_{закл.отв.}* – *m_{закл.заверш.}*.

С подобной мелодической структурой сталкиваемся, например, в сонате №20 Бетховена:

Allegro Бетховен. Соната №20 (I)

Пр. №232 *mf*

i *tr* *i_{отв.}*

tr *m_{закл.}*

m_{закл.отв.} *m_{закл.заверш.}* *f*

Так два синонима – завершение и заключение показывают, какой мелодический оборот подразумевается – ответ или нетематический инициатор. Разные термины помогают избежать смешения оборотов.

В заключение – ещё пара мелодических структур с использованием **тзакл.**

Шуман. Альбом для юношества (№18)

Пр. №233

p

i

i отв.

тзакл.

тзакл. отв.

Чайковский. Детский альбом (№24)

Пр. №234

Умеренно

p

i

mf

i отв.

f

mf

і заверш.

mзакл. mзакл. отв.

Письменные упражнения №6

В группе нетематических инициаторов (**m**) мы выделили три основных представителя – **m**, **m**кульм. и **m**закл., хотя всего «эмок» существует больше. Например, вне нашего обзора остались **m** связующие, **m** вступительные (см. самостоятельно пример №209).

Все виды нетематических инициаторов (**m**) следует отрабатывать на практике в многочисленных упражнениях – подчас эти упражнения измеряются исписанными тетрадками.

Напомним, «эмки» отличаются от ответов большей мелодической самостоятельностью (инициативностью). «Эмки» утверждают новую мелодическую мысль в слушательском сознании в большей степени, чем ответы, но в меньшей, чем вторые темы.

Задание №1. Сочините несколько тем с «эмкой» заключительного характера, чтобы получились мелодические структуры по схеме: **i – i**отв. – **m**закл. – **m**закл.отв.

Задание №2. Сочините несколько тем с «эмкой» кульминационного плана, чтобы сложились мелодические структуры по схеме: **i – i**отв. – **m**кульм. – **m**кульм.отв.

Задание №3. Сочините темы, а «эмки» попробуйте сделать связующими, чтобы получились мелодические структуры: **i – i**отв. – **m**связ. – **m**связ.отв.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. УСЛОЖНЕНИЕ ТЕМ

Удлинение тем за счёт повторов

Усложнить мелодическую структуру «тема» (**i** – **юत्व.** – **m** – **мотв.**) способен новый мелодический оборот, развивающий любую составную часть темы. Этой составной частью может быть либо один отдельно взятый оборот (**i**, **юत्व.**, **m** или **мотв.**), либо сцепка двух мелодических оборотов, из которых состоит простая тема (**i** – **юत्व.** или **m** – **мотв.**). Разве что всю структуру «тема» взятую в целом новая мелодическая мысль не должна развивать, так как тогда мы не усложним тему, а выйдем за её рамки и создадим новую мелодическую структуру – более масштабную, чем тема.

Однако начнём, как водится, с ещё более простого. Тему можно не усложнять, а лишь удлинять за счёт повторов – повторов либо всей темы целиком, либо любой произвольно выбранной её части. Повторы не предполагают серьёзного композиторского поиска. Поэтому они не только не формируют новых мелодических структур, но даже не усложняют тему.

Например, в сонатах №№18(III) и 27(II) Бетховена каждая из двух простых тем, составляющих тему (**i** – **юत्व.** и **m** – **мотв.**), повторяется дважды:

Бетховен. Соната №18 (III)

Moderato

Пр. №235

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the first theme (**i**) in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the first ending of the first theme, marked with **i (ПОВТ.)**. The third system shows the second ending of the first theme, marked with **2.** and **m**. The fourth system shows the beginning of the second theme (**m**) in the right hand, starting with a *cresc.* dynamic. The fifth system shows the first ending of the second theme, marked with **1.** and **i (ПОВТ.)**. The sixth system shows the second ending of the second theme, marked with **2.** and **m**, and includes a trill (*tr*) in the right hand.

п *отв.* *п* (*повт.*)

Бетховен. Соната №27 (II)

п *Пр. №236* *п* *отв.*

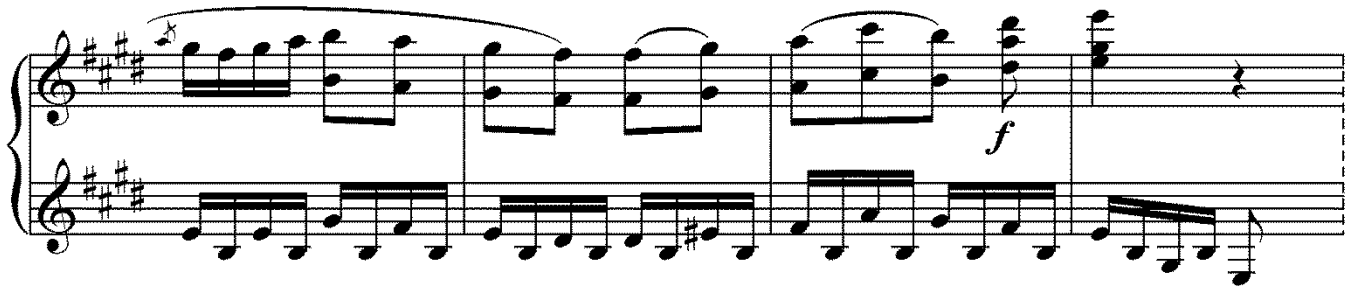
п *п*

п *отв.* *п* (*повт.*)

п (*повт.*) *п* (*повт.*)

п *отв.* (*повт.*) *п* (*повт.*)

п *отв.* (*повт.*)



Усложнение *i* – *юत्व.* темы новыми ответами

Чтобы усложнить мелодическую структуру «тема» (*i* – *юत्व.* – *m* – *мотв.*), повторим, надо придумать мелодический оборот, развивающий не всю тему в целом, а какую-то её составную часть. Либо один, отдельно взятый мелодический оборот – *i*, *юत्व.*, *m* или *мотв.*, либо одну из двух половинок темы – *i* – *юत्व.* или *m* – *мотв.* Мелодическая идея, развивающая тему целиком, создаст более масштабную структуру, чем тема.

Рассмотрим первую возможность – усложнение темы дополнительными ответами к *i*, *юत्व.*, *m* или *мотв.* Вспомним, какие виды ответов мы применяли при усложнении малых тем. Это четыре вида ответов:

- второй ответ (*юत्व.2*);
- завершение (*ізаверш.*);
- ответ-ответ (*юत्व.-отв.*);
- ответ-завершение (*юत्व.-заверш.*).

Например, если при усложнении малой темы к инициатору (*i*) прибавить второй ответ, сложится мелодическая структура: *i* – *юत्व.* – *юत्व.2*. А если подсочинить ответ уже к ответу, то усложнённая малая тема примет вид: *i* – *юत्व.* – *юत्व.-отв.*

По такому же принципу усложняют и темы – прибавляют любой из четырёх известных ответов либо к *i*, либо к *юत्व.*, либо к *m*, либо к *мотв.*

В этом параграфе разберём сочинение новых ответов к *i* и к *юत्व.* темы, а в следующем – остановимся на присочинении ответов к *m* и к *мотв.*

Например, начальная тема мазурки №1 Шопена усложнена дополнительным ответом (завершением) к *i*. Особенность Мазурки в том, что её начальный инициатор (*i*) повторен дважды. Усложнённая тема приняла вид: *i* – *юत्व.* – *іповт.* – *ізаверш.* – *m* – *мотв.*:

Allegretto

Пр. №237

p

i

3

3

3

i отв.

i (повт.)

3

3

3

i заверш.

m

pp

sfz

sfz

m отв.

rall.

a tempo

sfz

sfz

f

3

3

При усложнении тем можно придумать новый ответ не только к *i*, но и к *i* отв. Родится мелодический оборот *i* отв.-отв., а тема усложнится по схеме: *i* – *i* отв. – *i* отв.-отв. – *m* – *m* отв. Подобную мелодическую структуру встречаем, например, в сонате №8 (I) Бетховена. Послушаем, как звучит оборот *i* отв.-отв. в этой сонате:

Allegro

Бетховен. Соната №8 (I)

Пр. №238

i
p *sf* *cresc.*

i *p* *OTB.*

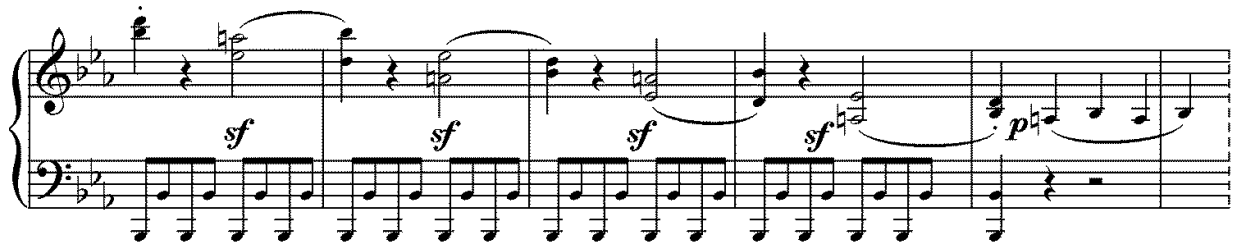
sf *cresc.*

i *OTB.-OTB.*
p *sf* *sf*

sf *m*

cresc. *sf* *cresc.*

sf *m* *OTB.*



Схожую мелодическую структуру встречаем и в сонате №27 (I) Бетховена. Отличие от предыдущего примера – сонаты №8, лишь в ярко выраженном связующем характере «эмки» 27-й сонаты:

Бетховен. Соната №27 (I)

Пр. №239

В первой части 21-й сонаты Бетховена в начальную простую тему крайне органично вписан дополнительный ответ. Тема сложилась по схеме: **i – i отв. – i отв.-отв. – i вар. – i вар.отв. – m – m отв.** Именно на такую естественность и свободу развития и следует ориентироваться в самостоятельном творчестве:

Бетховен. Соната №21 (I)

Allegro

Пр. №240

pp

i

i отв.

i отв.-отв.

cresc. **f** *dim.* **p**

i вар.

pp

i отв.вар.

cresc.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 21, Op. 24. It consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Allegro' and 'pp'. The second system is marked 'i отв.'. The third system includes dynamics 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'p'. The fourth system is marked 'i вар.'. The fifth system is marked 'i отв.вар.'. The sixth system is marked 'cresc.'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system begins with a melodic theme labeled 'm' in the right hand, accompanied by a bass line in the left hand, marked with a piano dynamic 'p'. The second system continues the theme, marked with 'm отв.' (melody answer), 'cresc.' (crescendo), and 'f' (forte). The third system shows a continuation of the theme, marked with 'm связ.' (melody connection). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Усложнение m – мотв. темы новыми ответами

Тем же испытанным методом усложняют и вторую часть темы – **m** – **мотв.** Сочиняют к нетематическому инициатору **m** или его ответу один из четырёх возможных ответов – **мотв.2**, **мзаверш.**, **мотв.-отв.** или **мотв.-заверш.** Ведь «блоки»-мелодические обороты можно сочетать друг с другом в любом порядке.

Скажем, в качестве второго ответа к **m** можно прибавить завершение (**мзаверш.**). Сложится мелодическая структура: **i** – **iотв.** – **m** – **мотв.** – **мзаверш.**, как например в сонате №8 (II) Бетховена. Разберём детально устройство этой усложнённой темы:

Пр. №241

Adagio

i

p

i отв.

i вар.

i отв. вар.

m

m отв.

m заверш.

p

Вспомним, что с подобной темой – усложнённой мелодическим оборотом *m* заверш. (схема: *i* – *i* отв. – *i* повт. – *i* отв. повт. – *m* – *m* отв. – *m* заверш.) мы встречались и

раньше. Это – тема Сонаты (K280, III) Моцарта (пр. №231). Не поленимся, перелистаем страницы назад, чтобы оценить данную сонату уже с высот новых знаний.

К **m – мотв.** темы можно сочинить не только второй ответ (**мотв.2**), но и ответ-ответ (**мотв.-отв.**). Получим мелодическую структуру: **i – iотв. – m – мотв. – мотв.-отв.**, как, например, в пьесе Чайковского «Январь»:

Moderato П.И. Чайковский. "Январь"

Пр. №242

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of D major. It consists of five systems of music. The first system is marked 'i' and 'p'. The second system is marked 'iотв.'. The third system is marked 'm' and 'p'. The fourth system is marked 'm отв.' and 'cresc.'. The fifth system is marked 'm отв.-отв.', 'mf', and 'i (повт.)' with a 'p' dynamic marking at the end.

В Сонате (К., №310) Моцарта **m – мотв.** темы усложнены уже двумя мелодическими оборотами – ответом-ответом и завершением. Мелодия развивается по схеме: **i – iотв. – m – мотв. – мотв.-отв. – mзаверш.:**

Allegro

Моцарт. Соната (К., №310), I ч.

Пр. №243

The musical score is presented in six systems, each with a piano (left) and right-hand part. The first system is marked 'i'. The second system is marked 'i отв.' and 'p'. The third system is marked 'm' and 'f'. The fourth system is marked 'm отв.' and 'p'. The fifth system is marked 'm отв.-отв. кульм.' and 'f'. The sixth system is marked 'm заверш.' and 'f'.

Два рассмотренных вида тематического усложнения – добавление ответов к *i* – *i*отв. и к *m* – *m*отв. можно применять и вместе, и обогащать обе половинки темы новыми ответами. Так, в сонате №19 (I) Бетховена и *i* – *i*отв., и *m* – *m*отв. получают по дополнительному ответу. Схема мелодического развития: *i* – *i*отв. – *i*(повт.) – *i*отв.2 – *m* – *m*отв. – *m*отв.вар. – *m*заверш.:

Andante

Бетховен. Соната №19 (I)

Пр. №244

i отв.

i(повт.)

i отв.2

m dolce

m отв.

m отв. (вар.)

m заверш.

Внеплановые ответы к **i** – **i отв.**, и **m** – **m отв.** встречаем также в прелюдии Соль минор Рахманинова. Исходная простая тема (**i** – **i отв.**) усложнена завершением (**i заверш.**). Как и положено, следом звучит нетематический инициатор (**m**), превращая простую тему в тему. «Эмку» эту композитор дополняет не только ответом, но и «ответом-ответом». Мелодическое развитие полнится самыми разнообразными мысли-оборотами: **i** – **i отв.** – **i(вар.)** – **i заверш.** – **m** – **m отв.** – **m** – **m отв.-отв.**:

Alla marcia

Рахманинов. Прелюдия №6

Пр.
№245

i

cresc.

f

i отв.

p

dim.

i (вар.)

p

cresc.

f

i заверш.

m

f

Мелодический оборот *m2*

В предыдущих параграфах мы усложняли темы добавлением новых ответов к четырём мелодическим оборотам – к *i*, *i*отв., *m* и *m*отв. Однако тема, как известно, состоит из двух простых тем – из *i* – *i*отв. и *m* – *m*отв. Значит, мы вправе развивать не только отдельные мелодические обороты темы, но и две другие её составные части.

Вновь проведём аналогию с усложнением простых тем. В простой теме инициатор (*i*) можно развить как ответом (*i*отв.), так и вторым ответом (*i*отв.2). Темы усложняются схоже. Исходные *i* – *i*отв. можно развить не только одной «эмкой» (*m*), но и второй. Иными словами, после проведения темы (*i* – *i*отв. – *m* – *m*отв.), ничто не мешает сочинить ещё один, новый нетематический инициатор – вновь в развитие исходных *i* – *i*отв.

Рассмотрим, например, как устроена тема второй части сонаты №4 Бетховена. Композитор, сочинив *i* – *i*отв. – *m* – *m*отв., не останавливается, а создаёт ещё один нетематический инициатор. Мы отметили его «?»:

Бетховен. Соната №4 (II)

Largo

Пр. №246

Зададимся извечным вопросом: что именно развивает оборот «?». Поскольку звучит он как нетематический инициатор (**m**), а не как ответ или как тематический инициатор (**i2**), то развивать может либо преждепрозвучавшие **i – iотв.**, взятые вместе, либо **m – мотв.**, тоже воспринимаемые в единстве.

Проверим это испытанным способом. Мысленно нарушим авторский замысел: снимем оборот «?» с его места и сыграем сразу вслед за **i – iотв.** Если неизвестный оборот без труда, как говорят студенты – «приклеивается» к **i – iотв.**, значит развивает он именно **i – iотв.**, а не **m – мотв.**

Как слышим, развитие принципиально допустимо, хоть и стало беднее по сравнению с авторским. Значит, оборот «?», одновременно с оборотом **m**, развивает **i – iотв.** В мелодическом анализе такой второй по счёту нетематический инициатор, развивающий **i – iотв.**, обозначают **m2**.

Выведем определение: мелодический оборот **m2** – это нетематический инициатор, развивающий (наряду с оборотом **m**) **i – iотв.** взятые вместе.

Мелодическую структуру **i – iотв. – m – mотв. – m2 – m2отв.** стоит принять на вооружение. Чтобы уверенно применять её в письменных упражнениях, рассмотрим ещё несколько случаев усложнения темы оборотом **m2**.

Начальная тема пьесы Шумана «Promenade» усложнена именно оборотом **m2**. Приглядимся к схеме развития: **i – iотв. – m – mотв. – m2 – m2отв.**:

Con moto Шуман. Карнавал ("Promenade")

Пр. №247

150

Для проверки можно вновь снять оборот **m2** со своей позиции, сыграть сразу после **i – iотв.** и убедиться, что развитие принципиально не испортилось.

В мазурке №2 Шопена **m2** привносит новый образ и характер, которых не было в **m**. Схема тематического усложнения: **i – iотв. – iповт. – iповт.отв. – m – mотв. – m2 – m2отв.:**

Вернёмся ненадолго к предыдущим параграфам. Вспомним, что темы мы усложняли двумя основными путями: либо сочиняя дополнительные ответы к **i**, **i отв.**, **m** или к **m отв.**, либо создавая новые «эмки» к **i** – **i отв.** или к **m** – **m отв.** В сонате №8 (III) Бетховена мелодическая структура усложнена обоими этими способами. Во-первых, и к **i отв.**, и к **m отв.** добавлены дополнительные ответы (**i отв.-отв.** и **m отв.-отв.**). А во-вторых, к **i** – **i отв.** присочинены две «эмки». Сначала – «эмка» связующего плана (**m связ.**), а затем – уже известная нам **m2**. Мелодическая структура принимает облик: **i** – **i отв.** – **i (повт.)** – **i отв.-отв.** – **m связ.** – **m связ.отв.** – **m2** – **m2 отв.** – **m2 отв.-отв.**:

Allegro

Бетховен. Соната №8 (III)

Пр. №249

i
i отв.

i отв. (повт.)

i отв.-отв.

tr **III** связ. **III** связ. отв.

m2

m2 отв.

m2 отв.-отв.

3 **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3**

Нетрудно догадаться, что при усложнении тем, одной лишь второй «эмкой» (m2) дело может не ограничиться. Ничто не мешает продлить развитие прежним способом и придумать к i – iотв. ещё подобную идею – m3, а то и m4.

Послушаем, например, как звучит третья «эмка» в пьесе Шумана «Бабочки»:

Prestissimo Шуман. Карнавал (№9)

Пр. №250

iотв.

m

p

f

m0ТВ.

p

f

m2

m2 отв.

m3

m3 отв.

Усложнение темы мелодическим оборотом тзакл.

Усложнение тем, повторим, принципиально не отличается от усложнения простых тем. К **i** – **iотв.** – **m** – **мотв.** можно прибавлять новые «эмки» разной окраски и специфики, причём специфика эта во многом повторяет ту же, с которой мы сталкивались при изучении ответов простых тем.

Среди ответов (**iотв.**), мы помним, особняком стоит ответ ярко выраженного завершающего звучания. Называется он – «завершение» (**iзаверш.**). Среди нетематических инициаторов (**m**) мелодический оборот с характерной завершающей окраской также встречается, от чего и выделяется в отдельный подразряд. Это мелодический оборот «заклучение» (**mзакл.**).

При усложнениях тем оборот **mзакл.** нередко помещён на месте второй «эмки». Типичная схема усложнённой темы в этом случае: **i** – **iотв.** – **m** – **мотв.** – **mзакл.** – **mзакл.отв.**

Так, во второй теме сонаты №14 (III) Бетховена начальный инициатор (**i2**) рождает поочерёдно два ответа – **i2отв.** и **i2отв.2**. Далее – новая мелодическая мысль, которая развивает всю простую тему в целом, превращая мелодическую структуру в тему. Это – нетематический инициатор (**m**) со своим ответом. Следом за **m** – **мотв.** – ещё один нетематический инициатор, уже явно заключительной окраски. Это и есть **mзакл.** с ответом. Схема мелодического развития: **i2** – **i2отв.** – **i2отв.2** – **m** – **мотв.** – **mзакл.** – **mзакл.отв.**:

(Presto) Бетховен. Соната №14 (III)

Пр. №251

i2

i2отв.

i2отв.2

m

мотв.

mзакл.

mзакл.отв.

i2 отв.2
 sf
 tr
 m
 ff p
 tr
 m отв.
 ff
 m закл.
 p
 m закл. отв.
 m закл. (повт.)

В сонате №7 (II) Бетховена исходная тема также усложнена «эмкой» заключительного плана. Схема мелодического развития: **i** – **iотв** – **m** – **мотв.** – **мзакл.** – **мзакл.отв.** – **мзакл.заверш.** Обратим внимание на последний оборот этой структуры – **мзаверш.** Вспомним, два синонима «завершение» и «заклучение» адресуют нас к совершенно разным мелодическим оборотам. Значение этих терминов подробно разъяснено в параграфе «Нетематический инициатор «заклучение» (**мзакл.**)».

Largo Бетховен. Соната №7 (II)

Пр. №252

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a first ending bracket 'i' and a piano dynamic 'p'. The second system is marked with a first ending bracket 'iотв.' and a mezzo-forte dynamic 'm'. The third system is marked with a first ending bracket 'мотв.'. The fourth system is marked with a first ending bracket 'мзакл.' and a forte dynamic 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a piano score with four systems. The first system has dynamics *f* and *p*, with a dynamic change to *f* and the instruction "m закл. отв." above the staff. The second system is marked *ff*. The third system is marked *pp* and "m закл. заверш.". The fourth system continues the musical development.

Напоследок остановимся на следующей интересной особенности «эмок» заключительного плана (**m**закл.). В заключительных «эмках» усложнённых тем нередко совмещены два разных качества – сочетаются черты заключительности и черты кульминационности. То есть мелодический оборот звучит одновременно и заключительно и кульминационно, оказываясь смешанным «кульминационно-заключительным».

Вслушаемся, например, в **m**закл. в «Preambule» Шумана и Менуэте Грига. В этих оборотах налицо сочетание одновременно двух начал. Явно чувствуется заключение, но в то же время примешаны и черты кульминационности:

Maestoso

Пр. №253

ff

i отб.

m *m отб.*

m закл. *ff*

m закл. отб. *ff*

Andantino

Григ. Менуэт

Пр. №254

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The first system includes a dynamic marking of *p* and an articulation mark 'i'. The second system features a dynamic marking of *pp* and includes the marking 'm'. The third system includes the marking 'm' and 'отв.'. The fourth system includes the marking 'm' and 'закл.'. The fifth system includes the marking 'i (повт.)'. The score is filled with musical notation, including triplets, slurs, and various dynamics.

С совмещением в одном мелодическом обороте одновременно двух разных качеств – кульминационности и заключительности, мы не раз столкнёмся в дальнейшем. Для классического развития это типично.

Отметим, наконец, что сочетание кульминационности и заключительности – лишь один из примеров совмещения функций в классическом развитии. Подобных

смешений возможно множество. Кульминационная окраска может сочетаться с заключительной, заключительная со связующей и т.д. Совмещение нередко касается и степени инициативности оборотов. Например, в одном обороте сочетаются черты и ответа, и «эмки». То есть для ответа оборот оказывается слишком инициативным, а для «эмки» – напротив, недостаточно инициативным. Уже не ответ, но ещё не «эмка».

Или другой случай: мелодический оборот звучит как ответ, но композитор трактует его для себя как **m**, и работает с ним дальше именно, как с «эмкой», а не как с ответом.

Как поступать при мелодическом анализе? Гордиться, что мелодическое развитие – процесс живой и текучий, не любящий ограничений, застывших формул и тесных рамок. Многое в мелодическом анализе зависит от личной трактовки и оценки слушателя.

Мелодический оборот m-m

В темах, усложнённых вторым нетематическим инициатором **m2** или **mзакл.** (схема развития: **i – iотв. – m – motв. – m2 – m2отв.**) и первая «эмка» (**m**), и вторая (**m2** или **mзакл.**) в одинаковой мере развивают начальную простую тему **i – iотв.** Однако, согласно теории, второй по счёту нетематический инициатор может развивать не только исходную простую тему (**i – iотв.**), но также и вторую (**m – motв.**)

Вновь проведём параллель с усложнением малых тем. Если структура **i – iотв.** усложнена вторым по счёту ответом, то развивать этот ответ может, либо **i** (и быть **iотв.2**), либо **iотв.** (быть **iотв.-отв.**).

Схожий принцип развития ждёт нас и при усложнении тем. Вслушаемся, например, в мелодическое развитие пьесы №7 из «Альбома для юношества» Шумана. Особое внимание – на оборот, помеченный «?» – что он развивает?

Пр. №255

Нетрудно услышать: по степени инициативности оборот «?» – не ответ, а нетематический инициатор (**m**). Следовательно, развивает он одну из двух сцепок: либо **i** – **iотв.**, либо **m** – **мотв.** Чтобы проверить, что именно развивает «?», мысленно представим его звучание сразу после **i** – **iотв.** (на месте **m**).

Развитие, очевидно, неудачное. Слышно, что существенная ступень утеряна, оборот «?» не на своём месте. Следовательно, «?» развивает **m** – **мотв.** В мелодическом анализе такие обороты обозначают **m-m**.

Сформулируем определение: мелодические обороты **m-m** – это нетематические инициаторы, развивающие обороты **m** – **мотв.**, взятые вместе.

В предыдущих разделах мы делили мелодическое развитие на статическое и динамическое. Статическое развитие мало стремится к кульминационным вершинам,

поэтому свойственно скорее музыке созерцательной. Динамическое же развитие, напротив, тяготеет к кульминации. Из теории простых тем известно, что второй ответ (**юТВ.2**) более свойственен статическому развитию. Ответ-ответ, наоборот, чаще формирует простые темы динамического развития.

Ситуация принципиально не меняется и при усложнении тем. Мелодические обороты **m2** чаще свидетельствуют о статическом развитии. Мелодические же обороты **m-m**, напротив, намекают на развитие динамическое. **m-m** либо сам – местная кульминация, либо ближайший подступ к ней.

Разберём внимательно устройство ещё нескольких тем, усложнённых оборотами **m-m**. Отметим, что во всех структурах **m-m** – самостоятельная мелодическая и яркая мысль. Кроме того, эти обороты органично «впаяны» в мелодическое развитие. Нигде не слышно, что автор что-то «изобретает» или искусственно усложняет. Именно к такой естественности мелодической линии и следует стремиться в самостоятельном творчестве:

И.-С. Бах. Партита №2 (Сарабанда)

Пр. №256

m *отв.*

m-m

m-m *отв. кульм.*

Allegro

Шуберт. Музыкальный момент №3

Пр. №257

p

i

i *отв.*

i (повт.)

i *отв.*

m

m *отв.*

m (повт.)

m отв. (повт.)

m-m

f

m-m отв.

p

f

m-m (повт.)

m-m отв. (повт.)

p

Пр. №258

i

i отв.

p

m

mf

f

f

f

m (повт.)

m отв.

f

mf

f

f

Шуман. Альбом для юношества (№37)

m *отв.* (повт.) *i* (повт.)
f *p*
i *отв.* (повт.) *m-m*
p
m-m *отв.*
sf
sf
sf

Allegro

Григ. Соната (I)

Пр. №259 *i*
p
i *отв.*
f
m
ff
m *отв.*

This system contains the first two systems of the piano score. The first system features a complex rhythmic pattern in the right hand with slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this texture with similar rhythmic motifs.

Performance markings include: *m-m* КУЛБМ., *m-m* ОТВ., *p*, *i*₂, and six sixteenth-note runs in the right hand.

Allegretto

Прокофьев. "Прогулка"

This system contains the next four systems of the piano score. The tempo is marked **Allegretto**. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Performance markings include: *mf*, *p*, *m*, *m* ОТВ., and various triplet markings (3) in both hands.

Мелодический оборот *m-m-m*

Любая составляющая часть темы, напомним – потенциальный источник развития. Например, если имеется структура: *i – iотв. – m – mотв. – m-m – m-мотв.*, то при её усложнении очередной нетематический инициатор (*m*) может развивать:

- а) *i – iотв.* вместе.
- б) *m – mотв.* вместе.
- в) *m-m – m-мотв.* вместе.

Лишь всю в целом мелодическую структуру *i – iотв. – m – mотв. – m-m – m-мотв.* новый мелодический оборот не может развивать, так как тогда он не усложнит тему, а взломает её границы и создаст новую мелодическую структуру – более масштабную, чем тема.

Оборот, развивающий *i – iотв.*, называется *m* (либо *m2*, *m3* и т.д.). Оборот, развивающий *m – mотв.*, зовётся *m-m*. Разберём третью возможность – развитие пары *m-m – m-мотв.*

В сонате №1 (I) Бетховена мелодическое развитие начинается со стандартных шагов: *i – iотв. – m – mотв. – m-m – m-мотв.* Однако далее, в такте №33 – новая, не-

известная пока мелодическая мысль со своим ответом. На слух – это нетематический инициатор (**m**), причём явно кульминационный. Обозначим его пока «?».

Пр. №261

Allegro
i

Бетховен. Соната №1 (I)
i отв.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a first-measure rest (*i*). The second system features a forte (*ff*) dynamic and a melodic motif (*m*). The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a response (*отв.*). The fourth system has a piano (*p*) dynamic and a mezzo-melodic (*m-m*) motif. The fifth system is marked mezzo-forte (*sf*) and mezzo-melodic response (*m-m отв.*). The sixth system continues the melodic and harmonic development.

Осталось выяснить, что именно развивает неизвестный оборот «?» Возможно-стей у него три. «Эмка» «?» может развивать либо *i – iотв.*, взятые вместе, либо *m – mотв.*, либо *m-m – m-мотв.*

Мысленно представим оборот «?» звучащим поочередно после *i – iотв.*, после *m – mотв.* и после *m – mотв.* Нетрудно услышать, развитие *i – iотв. – ? – ?отв.* и *i – iотв. – m – mотв. – ? – ?отв.* неубедительно. Очевидна нехватка какого-то звена, провал в мелодической линии. Следовательно, оборот «?» развивает *m-m – m-мотв.* и ничто другое.

В мелодическом анализе мелодические обороты, развивающие *m-m – m-мотв.* взятые в целом, обозначают *m-m-m*.

Заметим попутно, что экспозиция Первой сонаты Бетховена являет собой довольно редкий случай. В ней две темы. Но не главная и побочная, как принято, а главная и заключительная. Побочная тема отсутствует, однако и без неё экспозиция чувствует себя неплохо. Как видим, классической сонатной экспозиции достаточно иметь не менее двух ярко выраженных тем. А какие это темы – главная и побочная или главная и заключительная – неважно.

В следующем примере – сонате №14 (I) Бетховена, за исходными *i – iотв.* следует оборот *m*, и простая тема перерастает в тему. Отметим, что *m* здесь не имеет

привычного ответа (**мотв.**), от чего развитие сжимается, ускоряется – и это законное право композитора.

После первой «эмки» вступает вторая – оборот **m-m** с ответом с точечной кульминацией. Реакция на этот оборот – мелодический оборот **m-m-m** со своим ответом, а затем ещё и с завершением (**m-m-mзаверш.**). Схема мелодического развития: **i – iотв. – m(без отв.) – m-m – m-мотв. – m-m-m – m-m-мотв. – m-m-mзаверш.:**

Adagio Бетховен. Соната №14 (I)

Пр. №262

171

m отб.

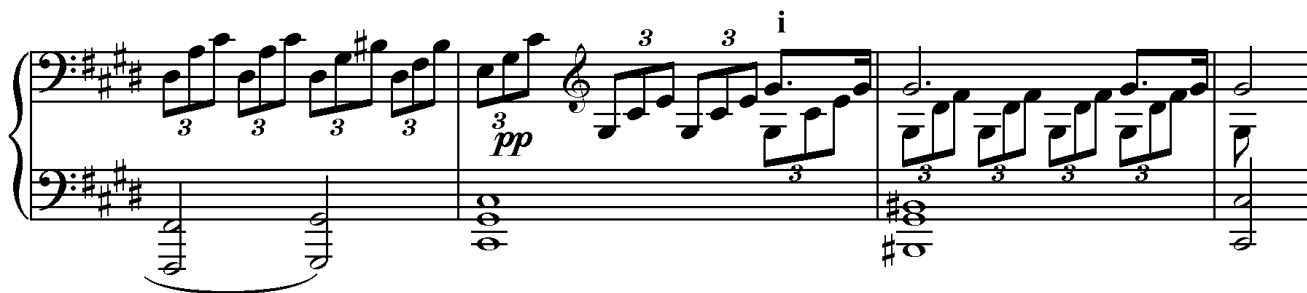
m-m

m-m-m

m-m-m отб.

m-m-m заверш.

dim.



Напоследок отметим, что если **m-m – m-м_{отв.}** не успели довести динамическое развитие до кульминации, это, как правило, делает оборот **m-m-m**.

Мелодический оборот m-m2

Мелодические обороты типа **m2**, мы помним, могут следовать друг за другом целыми сериями. Так, после **m2 – m2_{отв.}** ничто не мешает сочинить **m3 – m3_{отв.}**. За **m3 – m3_{отв.}** – **m4 – m4_{отв.}** и т.д.

Схоже обстоит дело и с оборотом **m-m**. После **m-m – m-м_{отв.}** композитор вправе продолжить развитие по прежнему принципу и сочинить аналогичный оборот – **m-m2** со своим ответом. А там, если понравилось – и **m-m3 – m-m3_{отв.}** и т.д.

Рассмотрим мелодическое устройство «Музыкального момента» №5 Шуберта. Тема здесь усложнена динамически, с тягой к кульминации: за **i – i_{отв.}** – **i_{отв.}-отв.** – **m – м_{отв.}** следует оборот **m-m – m-м_{отв.}**. Что дальше? Оборот «?» – явная «эмка». Вопрос, что развивает эта «эмка» – **i – i_{отв.}** или **m – м_{отв.}**? А может, **m-m – m-м_{отв.}**?



The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *p*, *pp*, *ff*, and *cresc.* It also features several annotations: *m-m*, *m-m отб.*, *?*, *? отб.*, *m-m м кульм.*, *m-m-m отб.*, and *i (повт.)*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

Приставим мысленно обороты ? – ?отв. к *i – iотв.* (на место *m – mотв.*). Мелодическое развитие откровенно неважное. Очевидно, ? – ?отв. развивают не *i – iотв.* Лишь после *m – mотв.* звучание ? – ?отв. приемлемо и осмысленно. Таким образом, оборот «?», одновременно с оборотом *m-m*, в одинаковой мере развивает *m – mотв.* В мелодическом анализе такие обороты-дублёры *m-m* обозначают *m-m2*.

Для лучшего освоения оборота *m-m2* разберём ещё один пример. Мазурка №7 Шопена не только украшена *m-m2*., но и удлинена многочисленными повторами.

Схема мелодического развития: **i – iотв. – m – mотв. – m-m – m-мотв. – m-m2 – m-m2отв.** (каждая пара оборотов – с повтором):

Пр. №264 Шопен. Мазурка №7

$\text{♩} = 54$

i **iотв.**

m **mотв.**

m-m **m-mотв.**

m-m2 **m-m2отв.**

Нестандартные комбинации мелодических оборотов

Все рассмотренные мелодические обороты – четыре вида ответов и пять видов «эмок» применяются в классической композиции не только в привычно-стандартном порядке, но и в любом другом – согласно воле и фантазии автора. Мелодические обороты нередко сравнивают с кирпичиками, которые используются в различном количестве, разной последовательности, и выстраиваются не только в типовые, «школьные» конструкции, но и в самые разнообразие здания.

Посмотрим, какие необычные «постройки» возникают при нештампованном применении мелодических оборотов.

Например, в 1-й части Сонаты Моцарта (К., 279) исходный мотив (**i**) продолжен не ответом (**юत्व.**), как привычно, а сразу нетематическим инициатором (**m**). Для ускорения развития ответ просто отброшен. Схема мелодического развития: **i**(без отв.) – **m** – **тотв.** – **тотв.-заверш. (кульм).**:

Моцарт.. Соната (К., №279). I ч.

Allegro

i (малый ответ)

Пр. №265

m

m отв.

m отв.-заверш. кульм.

В Сонате К., №330 (II) Моцарта тоже необычная конструкция. На этот раз уже нетематический инициатор (**m**) остаётся без ответа – после **m** сразу звучит **m-m**. Мелодическая линия нестандартна: **i – i отв. – m(без ответа) – m-m – m-м отв.:**

Andante

Моцарт. Соната (К., №330). II ч.

Пр. №266

i
f
p

i отв.
f
p

m
m-m

m-m отв.
f
p

f
p

В 1-й части сонаты №24 Бетховена после вступительного тематического инициатора (*ивступл.*) также не слышен ответ. После *ивступл.* не сочинена и «эмка», а преподносится сразу новый тематический инициатор – *i2*. Эту вторую тему – *i2* – *i2отв.* развивает *тсвяз.* Но и после *тсвяз.* слушатель не дожидается ответа. Вместо *тсвяз.отв.* включается ещё один, уже третий тематический инициатор – *i3*. Так за первые 20 тактов автор успеваает использовать три тематических инициатора. Мелодическая схема: *ивступл.* – *i2* – *i2отв.* – *тсвяз.* – *i3*:

Adagio

Бетховен. Соната №24 (I)

Пр. №267

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нотного сопровождения. В первой системе обозначены тематические инициаторы *i* и *i2*. Во второй системе — *i2отв.* и трижды *3*. В третьей системе — трижды *3*, *Шсвяз,* и *i3*. В четвертой системе — трижды *3*.

Мелодическим оборотом «ответ» нередко пренебрегают, чтобы ускорить развитие, «сжать» его. Это хорошо слышно, например, в «Valse noble» из «Карнавала» Шумана. Начальному тематическому инициатору (*i*) не отвечает никакой мелодический оборот. Следом за *i* сразу звучит второй тематический инициатор — *i2*, на этот раз с полагающимся ответом (*i2отв.*). Интересно, что только в репризе исходный тематический инициатор (*i*) наконец обретает ответ (*iотв.*). Схема мелодического развёртывания: *i*(без отв.) — *i2* — *i2отв.* — *i* — *iотв.*:

Maestoso

Пр. №268

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Maestoso**. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*), articulation (accents, slurs), and fingering (i, i2, i2OTB, i, i1OTB). The piece begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Все разбираемые в нашем курсе приёмы мелодического развития больше свойственны экспозиционному развитию, а не разработочному. Разработочное развитие, в отличие от экспозиционного – более импровизационное. Однако разработочный тип развития вполне может вторгаться в экспозиционный, соседствовать и сосуществовать рядом.

Например, в сонате 12 (II) Бетховена после стандартных **i – iотв. – m – mотв.** следует длинная связка-ход, больше характерная сонатной разработке. Лишь после этого разработочного куса на свет является оборот **m-m**, который не завершается ответом. Общая схема мелодического развития: **i – iотв. – m – mотв. – связка-ход – m-m(без ответа) – i(повт).**:

Allegro molto Бетховен. Соната №12 (II)

Пр. №269

i **iотв.**

m

mотв.

The image displays four systems of musical notation for piano, illustrating melodic development. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line with dynamics *f*, *sf*, *sf*, and *p*. The second system is labeled "Разработочное развитие" and includes the dynamic *dim.* and the marking "m-m". The third system starts with *pp* and includes the marking "i (повт.)". The fourth system concludes with a dynamic *f*.

Как видим, в классическом развитии принцип «инициатор – ответ» соблюдаются в девяти случаях из десяти. Однако при умелом уходе от стандарта мелодическая линия не разрушается, а приобретает оригинальные черты и неповторимый авторский стиль.

Мелодический анализ музыкальных произведений

Мелодический анализ крайне полезен для освоения мелодического развития. Вновь подчеркнём: мелодическое развитие – дело творческое. Нередки случаи несовпадения индивидуального слышания, случаи индивидуальной трактовки одного и того же музыкального материала, причём даже профессионально тренированными слушателями.

Методические рекомендации к мелодическому анализу

Если при мелодическом анализе вы спешите, хотите закончить быстрее, то хорошим анализ не будет.

В начале мелодического анализа в нотах разбираемого произведения стоит расставить галочки над теми тактами, где вы явно слышите начала мелодических мыслей. С этими выделенными точками опоры будет проще работать.

Если какую-то мелодическую идею вы сразу трактуете для себя однозначно – например, как ответ, завершение, нетематический инициатор, тематический инициатор и т.д. – не откладывая пометьте это над тактом.

Каждый мелодический оборот следует оценивать изолированно, вслушиваться в него, как в самоценную мелодическую единицу, а не рассматривать в общем музыкальном потоке.

Не все мелодические обороты звучат функционально определённо. Повторим, нередки обороты промежуточной окраски, которые каждый профессионально подготовленный аналитик или слушатель с мелодически заострённым слухом вправе трактовать по-своему.

Не пытайтесь подогнать мелодическое развитие под какую-то заранее выбранную схему. Композитор нередко применяет мелодические обороты в произвольном, нештампованном порядке. Принцип мелодического анализа как раз противоположен: от частного к общему. Сначала – безучастная констатация мелодических оборотов, затем – итоговая схема, в которую эти обороты сложились.

Мелодические обороты типа «**m2**», как известно, иногда применяются целыми сериями, один за другим. Так, после **m2 – m2отв.** нередко следует **m3 – m3отв.** За **m3 – m3отв.** можно сочинить **m4 – m4отв.** и дальнейшую цепочку одноплановых «эмок». Чтобы ближе познакомиться с таким способом развития, проанализируем Вальс (ор. 34) Шопена:

Vivace.

Пр.
№270

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows a treble clef with a melodic line starting with a triplet of eighth notes (3, 8, 2, 1) and a bass clef with a supporting accompaniment. Dynamics include *f* and *sfz*. A *ped.* marking with an asterisk is present below the bass line.

6

Musical notation for measures 6-11. The treble clef continues the melodic line, and the bass clef provides accompaniment. Dynamics include *sfz* and *cresc.*. A *ped.* marking with an asterisk is present below the bass line.

12

Musical notation for measures 12-16. The treble clef features a rapid sixteenth-note passage. Dynamics include *sf*. A *ped.* marking with an asterisk is present below the bass line.

17

Musical notation for measures 17-23. The treble clef has a melodic line with various fingerings (4 1, 5 1, 5 2, 4 1, 3 1, 4 1, 5 1, 5 2, 4 1, 5 2). The bass clef has a steady accompaniment. Dynamics include *sfz*. Multiple *ped.* markings with asterisks are present below the bass line.

24

Musical notation for measures 24-30. The treble clef continues the melodic line with fingerings (5 1, 4 1, 3 1, 4 w, 3, 4, 5 2, 4 1, 4 1, 3 1, 4 1, 5 1, 5 2, 4 1). The bass clef has a steady accompaniment. Dynamics include *sfz*. Multiple *ped.* markings with asterisks are present below the bass line.

31

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

37

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

43

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

48

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

55

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

61

Rev. * Rev. * Rev. * Rev. *

66

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

71

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

75

Re. * Re. * Re. * Re. *

80

Re. * Re. * Re. *

85

Re. * Re. * Re. *

90

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

95

5 1 4 1 5 1 4 1 4 2

p

Reo. * Reo. * Reo. *

Detailed description: This system contains measures 95 to 100. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5 1, 4 1, 5 1, 4 1, 4 2). The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*). Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

100

Reo. * Reo. * Reo. * Reo.

Detailed description: This system contains measures 100 to 105. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains consistent. Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

105

f

* Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

Detailed description: This system contains measures 105 to 110. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment includes some chordal textures. Dynamics include forte (*f*). Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

110

f *mf*

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

Detailed description: This system contains measures 110 to 116. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some chordal textures. Dynamics include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*). Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

116

ff

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

Detailed description: This system contains measures 116 to 122. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some chordal textures. Dynamics include fortissimo (*ff*). Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

122

5 1 4 1 5 2 4 1 5 1

mf *p*

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

Detailed description: This system contains measures 122 to 127. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5 1, 4 1, 5 2, 4 1, 5 1). The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). Rehearsal marks are indicated by 'Reo.' and asterisks.

128

4/2
p
Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

135

Re. * Re. * Re. *

141

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re.

148

* Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

155

Re. * Re. * Re. * Re. *

161

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

166

8

172

8

179

ff

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

Возможная схема мелодического развития Вальса Шопена: **твступ.** – **твступ.-отв.** – **і** (такт 17) – **іотв.** – **т** (такт 33, с затакта) – **тотв.** – **т2** (такт 50 с затакта) – **т2отв.** – **т2вар.** (такт 66) – **т2вар.отв.** – **т3** (такт 80) – **т3отв.** – **т3повт.** (такт 96) – **т3повт.отв.** – **т4** (такт 112 с затакта) – **т4.отв.** – **т3повт.** (такт 128) – **т3повт.отв.** – **т2повт.** (такт 144) – **т2повт.отв.** – **т2вар.** (такт 166) – **т2вар.отв.** – **іреприза** (такт 174).

Следующее произведение для самостоятельного анализа – пьеса «Спрингданс» Грига. Произведение украшено нетематическими инициаторами на любой вкус:

Allegro giocoso

Пр. №271

8

14

20

26

34

p

f

ff

p

pp

Возможная трактовка мелодического развития «Спрингданса»: **i** – **ю**тв. – **т** (такт 11) – **то**тв. – **т**-**т**кульм. (такт 19) – **т**-**т**кульм.отв. – **т**закл. (такт 27) – **т**закл.отв.

На десерт – экспромт (op.90, №3) Шуберта. Развитие в этом произведении – весьма насыщенное. Чтобы проще разобраться с мелодической схемой, над тактами, где начинаются новые мелодической мысли, мы заблаговременно выставили галочки:

V

III.

Шуберт. Экспромт (ор. 90, №3)

Andante.

Пр. №272

pp

Ped.

3

5

V

7

9

V

cresc.

13

V

pp

dimin.

First system of musical notation, measures 15-16. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady bass line. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Second system of musical notation, measures 17-18. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. Measure 17 is marked with a large **17** and a **V** (ritardando) symbol. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand has a bass line with some rests.

Third system of musical notation, measures 19-20. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. The right hand has a complex rhythmic pattern. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking in the right hand.

Fourth system of musical notation, measures 21-22. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. Measure 21 is marked with a large **21** and a **V** (ritardando) symbol. The right hand has a complex rhythmic pattern. The left hand has a bass line. Dynamics include *pp* and *dim.*

Fifth system of musical notation, measures 23-24. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. The right hand has a complex rhythmic pattern. The left hand has a bass line.

Sixth system of musical notation, measures 25-26. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. Measure 25 is marked with a large **25** and a **V** (ritardando) symbol. The right hand has a complex rhythmic pattern. The left hand has a bass line. Dynamics include *fz* and *decrease.*

Seventh system of musical notation, measures 27-28. Treble and bass clefs. Key signature: three flats. The right hand has a complex rhythmic pattern. The left hand has a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

decresc. *tr* *p*

31 V

This system shows the first two measures of a musical passage. The right hand features a melodic line with a trill in the first measure, followed by a series of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *decresc.*, *tr*, and *p*. A section marker '31' and a Roman numeral 'V' are present.

decresc. *pp*

This system contains measures 31 and 32. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 31 and eighth notes in measure 32. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *decresc.* and *pp*. A section marker '31' is at the beginning.

35 V

This system contains measures 33 and 34. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A section marker '35' and a Roman numeral 'V' are present.

ppp *fz* *p* *fz*

This system contains measures 35 and 36. The right hand features a melodic line with a trill in measure 35 and eighth notes in measure 36. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *ppp*, *fz*, *p*, and *fz*.

pp *fz* *fz*

This system contains measures 37 and 38. The right hand features a melodic line with a trill in measure 37 and eighth notes in measure 38. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *fz*, and *fz*. A section marker '39' is at the beginning.

pp *cresc.* *f*

This system contains measures 39 and 40. The right hand features a melodic line with a trill in measure 39 and eighth notes in measure 40. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *f*.

fz *fz* *p*

This system contains measures 41 and 42. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *fz*, *fz*, and *p*.

43 V *f*

47 *f* *pp* V

51 V *cresc.*

55 V *f* *pp*

55 V *cresc.* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains eight systems of piano music, numbered 43 through 55. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 43, 47, 51, and 55 are prominently displayed at the beginning of their respective systems. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also several 'V' markings above the staff, likely indicating a specific performance technique or articulation. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The bass line often features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has more melodic and rhythmic complexity.

Возможная мелодическая трактовка Экспромта Шуберта: **i – iотв.** – **m(такт 9) – mотв.** – **mповт.(вар.) (такт 17) – mотв.повт.(вар.) – m2 (такт 25) – m2отв.** – **m2отв.2 (такт 32) – m2заверш.** – **m-m (такт 39) – m-mотв.** – **m-mотв.2 (такт 48) – mсвяз.** – **iреприза (такт 55).**

Письменные упражнения №7

Прежде чем приступить к письменным упражнениям – несколько практических советов.

Классическое экспозиционное развитие, как известно, состоит из разного рода мелодических оборотов. Кроме мелодических оборотов, выстроенных в иерархию, в мелодической линии, собственно, ничего и нет. Поэтому следует с самого начала приучаться к кропотливому поиску мелодического материала.

Высокая культура мелодического поиска, привычка к мелодической работе – залог хорошего развития в классической композиции.

Мелодическому обороту всегда предшествует мелодическая мысль в сознании автора. Лишь найдя хорошую идею, можно преобразовывать её в мелодический оборот.

Чтобы додуматься до нужной мысли нередко требуется время.

Все рассмотренные выше способы усложнения тем следует отрабатывать письменно вплоть до ощущения уверенности и лёгкости написания любого мелодического оборота. Практиковаться надо в сочинении:

- тем, усложнённых дополнительными ответами к **i – iотв.** и к **m – mотв.**;
- тем, усложнённых оборотами **m2 – m2отв.**;
- тем, усложнённых оборотами **mзакл. – mзакл.отв.**
- тем, усложнённых оборотами **m-m – m-mотв.**;
- тем, усложнённых оборотами **m-m2 – m-m2отв.**;
- тем, усложнённых оборотами **m-m-m – m-m-mотв.**

Обратим внимание на упражнение, полезное настолько, что его следует повторять неоднократно на протяжении всего обучения. К одному и тому же **i – iотв.** надо написать несколько разных **m**. Сначала разработочного характера (**i – iотв. –**

тразр. – тотв.), затем продолжающего (**і – іотв. – тпродолж. – тотв.**), потом с новым эмоциональным состоянием, кульминационные, на материале ответа и т.д.

Отрабатывать усложнение тем можно в произвольном порядке. Приступайте к написанию тех мелодических структур, к которым лежит душа в настоящий момент, чувствуется интерес. Для тех инструментов – которые хотите услышать. Работа с настроением и интересом всегда плодотворнее труда по необходимости. Замечания и поправки по выполненным упражнениям получите от своих преподавателей или коллег.

Однако несколько предварительных рекомендаций не помешает:

Усложнение темы оборотом т-т. Следует помнить, что при усложнении тем за счёт оборота **т-т**, мелодическое развитие «возгоняется» к кульминации. Если поначалу «эмки», наращивающие кульминационность, даются с трудом, то помочь может ограничение в диапазоне «эмок», которое надо себе искусственно установить.

Скажем, в вашей теме, усложнённой по схеме **і – іотв. – т – тотв. – т-т – т-тотв.**, обороты **т – тотв.** звучат в диапазоне от РЕ до СИ 1-й октавы. Чтобы последующие обороты **т-т – т-тотв.** зазвучали более кульминационно, надо написать их, например, на терцию выше, в диапазоне от ФА до РЕ.

Этот же совет поможет и при сочинении «завершений». Если в вашей мелодической структуре: **і – іотв. – ізаверш.** последний оборот («завершение») мало отличается от ответа, то достаточно написать «завершение» в диапазоне на терцию ниже «ответа». Плюс, закончить «завершение» на нижней ноте диапазона. Тогда оборот сам собой зазвучит завершающе по сравнению с «ответом».

Усложнение темы оборотом тзакл. Кульминации и коды, как известно – основные опоры для создания музыкальной формы. Чтобы мелодический оборот зазвучал заключительно, следует помнить основные приёмы кодообразного изложения:

а) Оборот на тоническом органном пункте сам собой начинает звучать кодообразно;

б) Оборот, состоящий из нескольких одинаковых и повторяющихся коротких фраз-попевок, оканчивающихся каждая на тонике, звучит заключительно.

Например, заключительная тема экспозиции 1-й части I сонаты Бетховена (вновь вернёмся к примеру №261) звучит, очевидно, кодообразно. За счёт чего достигнут такой эффект?

Присмотримся внимательней: состоит тема из троекратно повторенной в разных регистрах короткой мелодической фразы, кончающейся на тонике.

В качестве примеров кодообразного типа изложения см. также все темы параграфов «Нетематический инициатор «заключение» (**тзакл.**)» и «Усложнение темы мелодическим оборотом **тзакл.**»

В написании кодообразных мелодических оборотов стоит попрактиковаться отдельно.

Задание №1: Ниже даны пять мелодических структур экспозиционного характера – это начала четырёх частей сонат Бетховена и начало пьесы Чайковского «Декабрь». Каждый из фрагментов автор в дальнейшем переизлагает кодообразно. Попробуем и мы, независимо от автора преобразовать эти мелодические структуры начинающего звучания в заключительные. Самый простой способ для этого, повторим – вычленим из мелодического оборота любую годную фразу и вариантно повторить её не один раз с разрешением на тонике.

Авторские варианты кодообразного переложения данных мелодических оборотов см. ниже, в параграфе «Ответы на письменные упражнения №7».

Presto Бетховен. Соната №7 (I)

Пр. №273

The image shows a musical score for the first system of an exercise. It is labeled 'Пр. №273' and 'Presto'. The score is for Beethoven's Sonata No. 7, first movement. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (bass and treble clef) with dynamics *p* and *sf*. The second system has two staves (treble and bass clef) with dynamics *p* and *f*. The third system has two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and D major.

Бетховен. Соната №7 (III)

Пр. №274

p

Бетховен. Соната №16 (III)

Allegretto

Пр. №275

p

Allegretto

Бетховен. Соната №17 (III)

Пр. №276

p

cresc. *f* *p* *cresc.*

dim. *p* *f*

p *f* *p* *cresc.* *f*

Tempo di Valse

Чайковский. Времена года ("Декабрь")

Пр. №277

p *cresc.*

p

Two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a *cresc.* marking. The second system also consists of two staves (treble and bass clef) with a *p* marking.

Ответы на письменные упражнения №7

Пр. №278

Бетховен. Соната №7 (I)

Two systems of piano music for exercise №278. The first system is in bass clef with *p* and *pp* markings. The second system is in treble and bass clef with a *pp* marking.

Пр. №279

Бетховен. Соната №7 (III)

Two systems of piano music for exercise №279. The first system is in treble and bass clef with *pp* markings. The second system is in treble and bass clef with *p* and *pp* markings.

Пр.
№280

f

tr

p

f

p

pp *cresc.* *ff*

f *p* *pp*

Пр. №281

Чайковский. Времена года ("Декабрь")

Пр. №282

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. БОЛЬШАЯ ТЕМА

Большой нетематический инициатор (М)

Исток развития темы – тематический инициатор **i**. Говоря иначе, тема – это мелодическая структура, основанная на инерционной волне, исходящей от **i**. Начальный инициатор **i** получает развитие сначала в виде **iотв.**. Затем простая тема **i – iотв.** может обрести продолжение в виде **m – mотв.**, и перерасти в тему.

Какое развитие возможно дальше? Например, можно бросить развитие истока **i** и взяться за новый источник – тематический инициатор **i2**, **iсвяз.** или **iзакл.**

Однако всё ли возможное мы выжали из исходного **i**, что перешли на новый «двигатель» развития – **i2**? Есть ли какое-то ещё мелодическое развитие истока **i**?

Чтобы ещё поэксплуатировать исходный оборот **i**, инициативность нового, пока неизвестного мелодического оборота должна, с одной стороны, превышать инициативность нетематического инициатора **m** (мы ведь помним, что инициативности «эмки» хватит лишь чтобы развить отдельные части темы и усложнить её, но не развить всю тему в целом). С другой стороны, инициативность нового оборота должна быть ниже инициативности второй темы (оборот с инициативностью типа **i2** явится новым источником развития и поставит развитие на новые рельсы).

Говоря иначе, если после проведения **i – iотв. – m – mотв.** очередной мелодический оборот развивает *всю тему в целом*, но не дотягивает по своей инициативности до **i2**, то исходный инициатор **i** обретает дальнейшее развитие.

В классическом развитии такой мелодический оборот используется. На шкале инициативности он расположен выше нетематического инициатора (**m**), но ниже тематического инициатора (**i2**, **iсвяз.**, **iзакл.**).

Сравним, например, между собой по степени «начальности» две пары мелодических оборотов. Сначала – мелодические обороты из примеров №№283 и 284. Затем – из примеров №№285 и 286:

Пр. №283

The image shows a musical score for Example No. 283. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is written in a style that suggests chords and melodic lines. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic, and the second staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is divided into two measures by a vertical dashed line.

Пр.
№284

Следующая пара:

Пр.
№285

Пр.
№286

Очевидно, что до второй темы ни один из оборотов не дотягивает – не хватает индивидуализации мелодического материала, качеств «начальности». Также слышно, что инициативность оборотов не одинакова. Начинательная способность у оборотов №№84 и 86 чуть ощутимее, чем у оборотов №№83 и 85.

Чтобы ещё яснее прочувствовать функциональную суть этих оборотов с промежуточной инициативностью между **m** и **i2**, решимся на следующий эксперимент.

Чуть изменим авторское развитие и послушаем следующее сочетание мелодических оборотов – благополучно ли развитие?

Allegretto

Пр. №287

i
p

i отб.
f *p*

i ?
p

Moderato

Пр. №288

i
p *cresc.*

i отб.
1. 2.



Развитие, как слышим, не самое удачное. Налицо разрыв единой мелодической линии – фрагменты сочетаются, как два «обломка».

Причина изъяна в том, что оборот «?» обладает большей инициативностью, чем необходимо для развития простой темы **i – iотв.** Именно избыточная инициативность и нарушает плавность развития. Говоря иначе, если инициативности нетематического инициатора **m** хватает ровно на то, чтобы развить **i – iотв.**, взятые вместе, то инициативной мощи оборота «?» достаточно, чтобы развить **i – iотв. – m – mотв.**, рассматриваемые тоже в единстве. Поэтому после проведения простой темы **i – iотв.** оборот «?» неуместен.

Мелодический оборот, развивающий **i – iотв. – m – mотв.** в целом, называют «**большим нетематическим инициатором**». В мелодическом анализе такой оборот обозначают буквой «**М**».

Большой нетематический инициатор **М**, как и любой другой нетематический инициатор, обычно подразумевает ответ (**Мотв.**). А **М – Мотв.** взятые вместе порождают собственный нетематический инициатор **m**, который также обычно обогащён своим ответом. Рождается мелодическая структура по схеме: **i – iотв. – m – mотв. – М – Мотв.** Называется такая структура «**большой темой**».

Таким образом, **большая тема** – это мелодическая структура, состоящая из одного тематического инициатора (**i**) с ответом (ответами), по меньшей мере одного нетематического инициатора **m** также с ответом и, как минимум, одного большого нетематического инициатора **М** тоже обычно с ответом.

В классико-романтических произведениях части, открывающиеся большими нетематическими инициаторами **M**, нередко обозначались «trio».

Теперь, усвоив новые сведения, вновь вернёмся к примерам №№287 и 288. Восстановим развитие, как оно задумано автором и расставим названия мелодических оборотов:

Allegretto Бетховен. Соната №1 (III)

Пр. №289

p *i* *f* *pp* *ff* *f* *p* *p* *Fine*

i отв. *ii* *iii отв.* *i вар.* *tr* *i отв. вар.* *M* *M отв.*

Musical score for the first system, consisting of two systems of grand staff notation. The first system includes a dynamic marking *m*. The second system includes a marking *с. мотв.* and a dynamic marking *bd.*. The third system includes a dynamic marking *ff*, a dynamic marking *p*, and a marking *М (повт.)*. The fourth system concludes the first system.

Da capo

Moderato

Бетховен. Соната №18 (III)

Musical score for the second system, consisting of two systems of grand staff notation. The first system includes a dynamic marking *p*, a marking *i*, and a marking *cresc.*. The second system includes a dynamic marking *с. мотв.*, a marking *1.*, a dynamic marking *m*, and a marking *2.*. The third system includes a marking *tr* and a marking *7*.

1. *m* *отб.* | 2. *M* *Trio*

p

This system contains the first two measures of a musical phrase. The first measure is marked with a first ending bracket and the tempo *m* and dynamic *отб.*. The second measure is marked with a second ending bracket and the tempo *M* and dynamic *Trio*. The dynamic *p* is indicated below the second measure.

M *отб.*

f *p*

This system contains measures 3 and 4. The dynamic *M отб.* is placed above the first measure. The dynamics *f* and *p* are placed below the first and second measures respectively.

m

f *p*

This system contains measures 5 and 6. The dynamic *m* is placed above the first measure. The dynamics *f* and *p* are placed below the first and second measures respectively.

cresc.

f *p*

M (*вар.*)

This system contains measures 7 and 8. The dynamic *cresc.* is placed above the first measure. The dynamics *f* and *p* are placed below the first and second measures respectively. The dynamic *M (вар.)* is placed above the second measure.

f *p*

This system contains measures 9 and 10. The dynamics *f* and *p* are placed below the first and second measures respectively.

i (*повт.*)

p

This system contains measures 11 and 12. The dynamic *i (повт.)* is placed above the first measure. The dynamic *p* is placed below the first measure.

Мелодические обороты **М** не всегда легко поддаются слуховому анализу. Грань между большим нетематическим инициатором (**М**) и второй темой (**i2**) или **М** и оборотом **m-m** иногда незначительна, и для различения оборотов требуется довольно тонкая слуховая настройка.

Для практики проанализируем, как применены большие нетематические инициаторы (**М**) ещё в нескольких больших темах:

В сонате №23 (I) Бетховена за исходной простой темой идёт мелодическая мысль связующего плана, которая объединяет собой **i – iотв.** взятые вместе. Это нетематический инициатор **тсвяз.** со своим ответом **тсвяз.отв.**

Далее композитор вновь возвращается к исходной простой теме и вариантно обновляет её. Обозначим эти мелодические обороты: **iвар. – iвар.отв.**

Следом, с такта №24 – новая мелодическая мысль необычного звучания. На слух она инициативнее обычной «эмки». Однако, возможно, это оборот **m-m**? Для проверки приставим оборот такта №24 на место сразу после оборота **m**. Получится ли связное развитие типа **m – mотв. – m-m – m-mотв.?**

Как слышим, развитие не самое полноценное. Инициативность неизвестного оборота превышает инициативность, необходимую для развития **m – mотв.** Слышно, что рассматриваемая мелодическая мысль охватывает собой не только **m – mотв.**, но и нечто большее. А именно – всю прозвучавшую мелодическую структуру в целом. В то же время до второй темы (**i2**) этот оборот не добирает. Вот он – искомый мелодический оборот **М**. Общая схема мелодического развития данного экспозиционного куска Сонаты сложилась следующей: **i – iотв. – тсвяз. – тсвяз.отв. – i(вар.) – iотв.(вар.) – М – Мотв. – i2** и т.д.

Allegro

Бетховен. Соната №23 (I)

Пр.
№291

i
pp
trill

i отв.
trill

тсвяз.
trill

тсвяз. отв.
pp
ff

i вар.
f
p
pp
ff

i отв. (вар.)
p
ff

The image displays a musical score for Chopin's Waltz Op. 18. It consists of five systems of staves. The first system shows the piano part with a treble clef and a bass clef, featuring a trill in the right hand and a forte (*ff*) dynamic. The second system continues the piano part with a mezzo-forte (*M*) dynamic. The third system shows the right-hand part with a piano (*p*) dynamic and a trill. The fourth system shows the piano part with a diminuendo (*dim.*) and a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth system shows the right-hand part with a dolce dynamic and a mezzo-forte (*M*) dynamic. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

В Вальсе (ор. 18) Шопена все мелодические обороты функционально выпуклы. Если представить оборот *M* звучащим сразу после *i* – *юत्व.*, то выявится некоторое препятствие в развитии. Оборот *M* обладает большей инициативностью, чем необходимо для развития *i* – *юत्व.*, зато как раз достаточной инициативностью, чтобы развить *i* – *юत्व.* – *m* – *мотв.*, взятые в целостности. Схема мелодического развития Вальса: *i* – *юत्व.* – *m* – *мотв.* – *i*(повт.) – *юत्व.*(повт.) – *m*(повт.) – *мотв.*(повт.) – *M* – *Мотв.* – *m* – *мотв.* – *M*(повт.) – *Мотв.*(повт.) и т.д.:

Vivo

Шопен. Вальс (op. 18)

Пр.
№292

f

i

p

f

i отв.

1.

2.

m

p

3

p

m отв.

3

tr

i (повт.)

f

i отв. (вар.)

p

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key (two flats) and 3/4 time. It consists of ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- System 1:** Treble clef has an accent (>) and a slur. Bass clef has a dynamic marking of *p*. A marking *m(повт.)* is above the treble staff.
- System 2:** Treble clef has a slur. Bass clef has a dynamic marking of *p*. A marking *m(повт.)* is above the treble staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- System 3:** Treble clef has a slur. Bass clef has a dynamic marking of *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- System 4:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *mf*. Bass clef has a dynamic marking of *mf*. A marking *M* is above the treble staff.
- System 5:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *mf*. Bass clef has a dynamic marking of *mf*. A marking *M(повт.)* is above the treble staff.
- System 6:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *mf*. Bass clef has a dynamic marking of *mf*. A marking *M(повт.)* is above the treble staff. First and second endings are marked with '1.' and '2.'.
- System 7:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *mf*. Bass clef has a dynamic marking of *mf*. A marking *M(повт.)* is above the treble staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A dynamic marking of *ff* is present.
- System 8:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *ff*. Bass clef has a dynamic marking of *ff*. A marking *m(повт.)* is above the treble staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- System 9:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *ff*. Bass clef has a dynamic marking of *ff*. A marking *m(повт.)* is above the treble staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- System 10:** Treble clef has a slur and a dynamic marking of *ff*. Bass clef has a dynamic marking of *ff*. A marking *M(повт.)* is above the treble staff. A dynamic marking of *mf* is present.

С ещё одним ярким представителем семейства М встречаемся в Мазурке (ор. 63, №3) Шопена. Филигранное мелодическое развитие стоит того, чтобы детально с ним познакомиться. Схема: *i* – *i*отв. – *m* – *m*отв. – *M* – *M*отв. – *i*(репр.) и т.д.:

Allegretto Шопен. Мазурка (Op. 63, №3)

Пр. №293

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic, followed by a section marked 'M'. The second system continues the melodic development with a 'Мотв.' (Motiv) marking. The third system shows a 'іреприза' (reprise) marking and a 'f' (forte) dynamic. The fourth system includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Большой нетематический инициатор «заключение» (Мзакл.)

Большие нетематические инициаторы (М) могут развивать **m** – **мотв.** по-разному: статически и динамически, основываясь на мелодическом материале **m** и на собственном материале. Словом, отношение **М** к **m** – **мотв.** примерно то же, что и отношение **іотв.** к **і** или **m** к **і** – **іотв.** Большие темы, подобно простым темам и темам, также можно усложнить. Например – мелодическими оборотами **М2** или **М-М**.

Вспомним, что ответы и «эмки» явно завершающего звучания мы выделяли в особые подразряды. Скажем, завершающие ответы образуют подраздел «завершение» (**ізаверш.**). А заключительно звучащие нетематические инициаторы (**m**) – подраздел **mзакл.**

Большой нетематический инициатор (М) тоже может звучать не только продолжающее или кульминационно, но и заключительно. Сравним, например, специфику звучания двух следующих «больших эмок»:

Пр. №294

Пр. №295

Очевидно, мелодический оборот примера №294 звучит продолжающее, а оборот примера №295 – заключительно.

Большие нетематические инициаторы ярко выраженного заключительного звучания играют немаловажную роль в формообразовании. В классических композициях такие обороты нередко обозначали «Coda». В нашем же мелодическом анализе большие нетематические инициаторы заключительной окраски обозначаются **Мзакл.**

Вот как оба приведённых выше больших нетематических инициатора умещаются в одной мелодической структуре:

Пр.
№296

i

f

i отв.

1. 2.

m

sf

sf

i вар.

sf

i отв. вар.

1. 2.

M

p

pp

M_{отв.}

p *pp*

m *ff*

M_(вар.)

p

1. *ff* 2. *f* *i* (повт.)

i отв. (повт.)

m *sf* *i* вар.

The image shows a piano score with seven systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *m* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). There are also performance instructions like "M_{отв.}", "M_(вар.)", "1.", "2.", "i (повт.)", "i отв. (повт.)", and "i вар.". The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

1 отв. вар. Coda M закл.

sf sf

cresc. pp f M закл. отв.

ff

Мелодический анализ

Напоследок попрактикуемся в мелодическом анализе. В 3-й части Сонаты (К., №331) Моцарта немало самых разнообразных мелодических оборотов. Все они даны не случайно, а в строгом соподчинении и иерархии.

Попробуем самостоятельно вскрыть закономерности мелодического устройства. Вспомним, что для удобства анализа начала всех мелодических мыслей, которые вы слышите, полезно отмечать галочками над тактами. Также не забудем, что каждый мелодический оборот требует неспешного и заинтересованного вслушивания в себя. Если какой-то оборот сразу звучит для вас функционально бесспорно, то стоит, не откладывая, записать его название.

Alla turca
Allegretto

Моцарт. Соната (К., 331), III ч.

Пр.
№297

Musical score for measures 1-4. The piece is in 2/4 time and D major. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*) and staccato (*stacc.*).

Musical score for measures 5-8. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and single notes. A repeat sign is present at the end of measure 7.

Musical score for measures 9-15. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and single notes.

Musical score for measures 16-20. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The piece ends with a staccato (*stacc.*) marking.

Musical score for measures 21-26. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include forte (*f*).

Musical score for measures 27-32. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes chords and single notes. The piece concludes with a repeat sign.

32

p

p

37

f

f

42

p

48

p

53

f

f

58

p

64 *p* (stacc.)

69

75

81 *f* *p* (stacc.) *trm*

88 *f*

92 1. 2.

96 Coda

101

106

111

116

121

Возможная трактовка мелодического развития: i – i отв. – m (такт 9, с затакта) – m отв. (на материале i) – m -шкульм. (такт 25, с затакта) – m -шкульм.отв. – $i2$ (такт 32, с затакта) – $i2$ отв. – m (такт 40, с затакта) – m отв. (на материале $i2$) – m -шкульм.(повт.) (такт 56) – m -шкульм.отв.(повт.) – i (повт.) – i отв.(повт.) (такт 64) – m (повт.) (такт 72) – m отв. (на материале i) – m -шкульм.(вар.) (такт 88) – m -шкульм.отв.(вар.) – M закл. (такт 96) – M закл.отв. – M закл.(повт.) (такт 109) – M закл.отв.(повт.) – M заверш. (такт 121).