

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт искусств и культуры

Е.А. Приходовская

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

Учебно-методическое пособие
по курсу «Композиция»
для студентов музыкальных отделений
Института искусств и культуры

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2016

РАССМОТРЕНО и РЕКОМЕНДОВАНО методической комиссией
Института искусств и культуры.
Протокол № 8 от 8 сентября 2016 года

Председатель комиссии А.Ю. Ижендеев

Учебно-методическое пособие адресовано студентам музыкальных отделений Института искусств и культуры в помощь при освоении дисциплины «Композиция». Рассматриваются основные задачи, возникающие в творческом процессе при сочинении миниатюры.

Автор: Е.А. Приходовская

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление	4
Глава I. Основные принципы работы над сольной вокальной миниатюрой	8
Глава II. Основные принципы работы над хоровой миниатюрой	18
Глава III. Основные принципы работы над инструментальной миниатюрой	21
Заключение	23
Образцы для ознакомления	24

ВСТУПЛЕНИЕ

Необходимость введения дисциплины «Композиция» для студентов исполнительских специальностей высшего музыкального образования продиктована рядом причин, не имеющих отношения непосредственно к профессии композитора. Если занятия композицией послужат стимулом к дальнейшему продвижению по данной стезе – студент или самостоятельно, или в сотрудничестве с педагогом будет по собственной инициативе осваивать всё более сложные формы. Если же занятия композицией останутся только одной из пройденных студентом дисциплин – они послужат важной ступенью его профессионального роста в сфере своей специальности.

«Зачем исполнителям композиция, если они не собираются сочинять музыку?» – вопрос довольно распространённый и, в принципе, имеющий под собой логическое основание. К профессиональной деятельности певца, пианиста, дирижёра и др. сочинение музыки имеет мало отношения: в первую очередь, конечно, исполнитель должен владеть комплексом технических навыков своей специальности. Однако кроме понимания того, *как* воплощать, важным представляется то, *что* воплощать. **Музыкальный текст представляет собой некую целостность, бóльшую, чем сумма её элементов.** Поэтому смело можно утверждать, что динамические, артикуляционные, темповые и др. обозначения, которые исполнитель видит в нотном тексте, взятые по отдельности, не дают целостного представления о смысле текста или текстового фрагмента.

Следует сказать о ещё одном «мифе», необычайно устойчивом в сознании многих композиторов, исполнителей, музыковедов и др. Этот «миф» говорит о необходимости стремления исполнителя к «воплощению замысла композитора». Но, *во-первых*, «замысел композитора» не известен во всех деталях зачастую самому композитору; *во-вторых*, каким образом можно оценить достовер-

ность «воплощения замысла композитора», когда критериев эталона нет, а автора уже несколько столетий нет в живых? *В-третьих*, общеизвестно, что с течением времени и сменой исторических обстоятельств происходит прирост смыслов произведения. Таким образом, исполняя, например, арию Фигаро «Non più andrai» (из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро»), певец, при всём желании, не может знать замысла В.-А. Моцарта.

Всё, на что исполнитель может опираться в своём творческом процессе – это письменно зафиксированный нотный (или нотнo-вербальный) текст. Опираясь на отдельные знаки, зафиксированные в тексте, именно исполнитель должен создать целостный и убедительный образ. За аудио-реализацию текста, обращённую непосредственно к адресату (слушателю), «отвечает» исключительно исполнитель: мало найдётся людей, способных к восприятию музыки по написанному тексту. Если бы такое было возможно – не только публичные концерты, но и экзамены по композиции, например, в консерватории – проходили бы в благоговейной тишине ознакомления с партитурой. Однако, на данный момент, такое невозможно; пропуская же текст «через себя», своё понимание, свою индивидуальность – исполнитель неизбежно становится quasi-соавтором. В любом случае, аудио-результат, который воспринимает слушатель, является неразрывным комплексом творческих сознаний композитора и исполнителя.

Учитывая вышесказанное, к процессу *создания произведения* именно как объекта внимания слушателя – можно с полным правом отнести процесс *исполнительской интерпретации*, или исполнительской *трактовки текста*¹. Именно целостный образ позволяет исполнителю «оживить», функционально осмыслить произведение, иначе оно остаётся «телефонной будкой старика Хоттабыча» – хоть и золотой, но не действующей по назначению.

Создавая целостный образ, мы моделируем процесс, обратный восприятию произведения слушателем: слушатель получает це-

¹ В контексте данной работы термины «интерпретация» и «трактовка» синонимичны.

лостное эмоциональное впечатление от аудиовизуального воплощения музыкального текста, «не вдаваясь в (интра-музыкальные) подробности» текста и его конкретных знаков. Композитор проходит обратный путь: от целостного эмоционального (экстра-музыкального) состояния к музыкальному тексту.

Требования к зачётной работе по основам композиции для студентов исполнительских факультетов минимальны: **целью данного опыта является получение студентом навыка целостного подхода к тексту**, что и очерчивает круг нормативов освоения дисциплины. Зачётная работа представляет собой миниатюру – обязательно зафиксированную в нотном (нотно-вербальном) тексте, желательно – исполненную на зачётном концерте.

В первую очередь нужно не найти текст, а понять собственное настроение, собственный замысел: «о чём», в каком направлении хотите работать. Подобные характеристики находятся достаточно легко: «что-то лирическое», «что-то весёлое» и т.д. Постепенно конкретизируя задачу – на уроке, в беседе с педагогом – студент приходит к тому или иному автору (Есенин, Маяковский, Пушкин, Лермонтов...), стихи которого ему предстоит посмотреть с целью поиска подходящего текста. Для инструментальной миниатюры подобным образом находятся настроение и образы, взаимодействие которых создаёт некий процесс, который мы и обрисовываем музыкально. Здесь может быть не конкретный текст, но более или менее абстрактная *программа*.

После выбора текста (или определения программы) составляем *план* произведения. Только после составления целостного плана можем начинать проработку отдельных фрагментов².

В связи с тем, что студенты кафедры хорового дирижирования и вокального искусства овладевают как искусством хорового музицирования, так и навыками сольной вокальной подготовки – автор считает допустимым и целесообразным написание студентом как хоровой, так и сольной вокальной миниатюры.

² Аналогично художник выстраивает портрет: сначала размечаются контуры лица и его пропорции, только затем начинаем прорисовывать глаз или нос.

Следует оговорить бесспорную *условность* разделения творческого процесса на этапы: в действительности эти этапы могут меняться местами, перемешиваться, и т.п. Например, музыкальные темы могут возникнуть раньше плана, какой-либо эпизод может быть написан раньше других – творческий процесс непредсказуем и индивидуален у каждого композитора. Осознание этапов собственного творческого процесса композитор если и приобретает, то лишь с опытом; приводимые же здесь этапы, как правило, присутствуют, но при первом опыте сочинения не должны пугать отклонения ни от их содержания, ни от их последовательности.

ГЛАВА I. Основные принципы работы над сольной вокальной миниатюрой

Исходными для написания сольной вокальной миниатюры являются выбор: 1) тембра голоса и 2) вербального текста. Если обе данные характеристики, взятые по отдельности, несут каждая собственную смысловую нагрузку (как можно заметить, довольно неоднозначную), – их соединение «задаёт» определённые смысловые ориентиры, выбрать из которых композитор должен в первую очередь и сознательно. Первостепенными для осмысления образа являются следующие вопросы:

1) **КТО** Ваш лирический герой? Опишите его внешность, возраст, манеру поведения, одежду и т.д.;

2) **КАК ОТНОСИТСЯ** Ваш герой к тому, что говорит? Всем известна роль интонации при аудиальном воплощении вербального текста (даже слово «Здравствуйте» можно сказать совершенно по-разному, от этого будет меняться смысл слова);

3) **КАКУЮ РОЛЬ** играет Ваш герой в том, о чём говорит: участник, рассказчик от первого лица, рассказчик-наблюдатель, заинтересованное, но не участвующее лицо, и т.д.;

4) **ЗАЧЕМ** Ваш герой говорит о чём-либо: как известно, отнюдь не всё, что происходит в психике и сознании человека, вербализуется;

5) **КТО** является **QUASI-СОБЕСЕДНИКОМ** Вашего героя: от адресата также зависит ряд характеристик текста (интонации) – рассказывает Ваш герой о чём-то маме, сослуживцу, другу, начальству и др.;

Подобные вопросы нацелены на уяснение композитором для себя *целостного образа* изображаемого персонажа: **кто** он и **в какой ситуации** находится.

Следует обратить внимание на специфику *динамической* или *статической* организации вербального первоисточника: присут-

ствует ли в тексте тот или иной *вектор* эмоционального преобразования или все изменения сосредоточены *внутри* одного аффекта? Выяснение таких особенностей текста помогает выявить *эмоциональную логику* будущего произведения.

Отметим, что в одном и том же вербальном тексте содержится несколько вариантов понимания и восприятия его внутренней эмоциональной логики – с этим свойством вербального текста связана возможность воплощения его в различных музыкально-вербальных трактовках. Представляет довольно важный интерес сравнение подобных трактовок – например, романсы «К фонтану Бахчисарайского дворца» А. Гурилёва и В. Власова, романсы на слова А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» М. Балакирева («Грузинская песня») и С. Рахманинова, и др.

Рассмотрим с этой точки зрения произвольно взятый текст – известное стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус». Музыкально-вербальное воплощение этот текст получал уже неоднократно и, можно предположить, получит ещё не раз. Приведём данный текст полностью:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастья не ищет
И не от счастья бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Этот текст неоднозначен и, можно сказать, загадочен, «как улыбка Джоконды». Прежде всего, неясно, динамическая или статическая организация лежит в основе эмоциональной логики текста. Переключение взгляда, наблюдающееся в тексте, свидетель-

ствует о присутствии кинематографического *монтажного* принципа.

Первые две строки –

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..

содержат взгляд издалека, «с берега». Строка из второго четверостишия «И мачта гнётся и скрипит» говорит о местонахождении наблюдателя-рассказчика *на палубе*, так как услышать скрип мачты можно только с близкого расстояния. В третьем четверостишии видим:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

Это наблюдение говорит, опять же, о близости наблюдателя к предмету, так как, в отличие от первого четверостишия, содержит вертикальную «раскладку» изображения (если «вдали» («В тумане моря голубом») свидетельствует о горизонтальной плоскости, в которой рассматривается корабль, то «под» и «над» – о вертикальной).

Кроме различных точек зрения на предмет, видим различные состояния предмета: если в первом и третьем четверостишиях («В тумане моря голубом», «Над ним луч солнца золотой») наблюдаем солнечную, спокойную погоду – штиль, – то во втором четверостишии налицо картина бури («Играют волны, ветер свищет»).

По всему стихотворению прослеживается литературный приём «олицетворение»: если первая и вторая строки всех четверостиший посвящены кораблю в море – третья и четвёртая строки образуют параллельную смысловую линию, посвящённую психологической жизни человека:

- 1) Что ищет он в стране далёкой?
Что кинул он в краю родном?..
- 2) Увы, – он счастья не ищет
И не от счастья бежит!
- 3) А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Конечно, следует помнить, что две данные смысловые линии (изобразительная и психологическая) тесно и неразрывно переплетены.

Наибольшую «загадку» представляют собой две последние строки стихотворения – именно здесь должен находиться ключевой вывод, разгадка и смысл всего, что говорилось ранее. Здесь видим соединение образов бури и штиля, прежде развивавшихся независимо друг от друга («...как будто в *бурях* есть *покой*»). Здесь композитор должен отчётливо сформулировать для себя *собственный* вывод:

1) мятежность и поиск бури осуждаются (тогда в центре будет находиться музыкально-тематический комплекс штиля);

2) мятежность и поиск бури приветствуются (тогда в центре оказывается музыкально-тематический комплекс бури);

3) буря и штиль позиционируются как две равнозначные стороны жизни, и др. (спектр вариантов огромен).

Этот главный вывод, который формулирует для себя композитор, служит основой композиторского прочтения и трактовки вербального первоисточника.

После выяснения главного вывода (ответа на вопрос, «о чём песня», «к чему идём») композитор выстраивает эмоциональную логику текста. Будем считать уже определёнными *образные сферы* текста – штиль и буря (варианты образных сфер вполне возможны, хотя в данном стихотворении они достаточно однозначно обозначены). Какие могут быть варианты выстраивания эмоциональной логики – баланса между выявленными полюсами?

Рассмотрим некоторые из возможных вариантов:

1) повествование. Картина далёкого паруса представляется статической: не меняется ни ракурс взгляда, ни состояние моря (всегда штиль). Позиция повествующего всегда одна – *наблюдатель со стороны*, и основным содержанием текста становится *размышление* о кораблике. «Играют волны», в таком случае – эпизод воспоминания: когда-то *играли* волны, ты прошёл и через это, но не только не прервал опасного пути в какой-нибудь тихой гавани, а ещё и просишь бури (здесь, в финале, может быть музыкально-тематическая арка – тематический материал бури – с утверждением либо *осуждения* «мятежного безумца», который может погибнуть в следующей буре! – либо *восторженного отношения* к его смелости);

2) рассказ «с точки зрения кораблика». Тогда первое четверостишие несёт функцию «пролога», обрисовки ситуации извне. Уже с третьей строки первого четверостишия звучит «монолог героя». «Перевод» текста в композиторском эмоциональном плане может звучать примерно так:

Белеет парус одинокой в тумане моря голубом!.. *Вот вы смотрите издалека, с берега, и вам эта картина кажется очень мирной и спокойной. Вы даже не задумываетесь, что [ищу я] в стране далёкой, отказавшись от тихого покоя пребывания на причале, и что кинул [я] в краю родном? А там, на родном причале, было много хорошего! Но теперь играют волны – ветер свищет [надо мной] и мачта [моя] гнётся и скрипит... И пусть! Это не главное! Потому что увы [в данном случае – так и быть!], [я не ищу счастья] и не от счастья [бегу]! Вам этого не понять, при взгляде со стороны кажется, что я сошёл с ума! Может быть, но мои стремления лежат совсем не в той плоскости, где вы их предполагаете. Не нужно мне то, что вы называете словом «счастье», не ищу его и не отвергаю... [Даже когда] [подо мной] струя светлой лазури, [надо мной] луч солнца золотой, когда всё тихо и спокойно – то, что вы называете «счастьем», к которому якобы каждый должен стремиться! – [я прошу бури], как будто в бурях есть покой!*

Здесь можно увидеть одну из трактовок финала:

Я всегда, независимо от того, что меня окружает (какая погода на море), стремлюсь к состоянию бури – пусть я могу в ней погибнуть, но только в буре я нахожу ответ на мои главные вопросы (покой);

3) рассказ «с точки зрения кораблика» с другим подтекстом. Здесь акцентируется тезис об одиночестве главного героя:

Я один, вокруг всегда только пустынное, безразличное море! И в штиле, и в буре – оно живёт своей жизнью, а я, что бы ни было – чужой и одинокий!

Тогда, с этой точки зрения, меняется подтекст любых слов стихотворения:

Что [я ищу] в стране далёкой?

Что [кинул я] в краю родном?..

В общем-то, всё равно, и ВСЕМ всё равно – что я кинул, что я ищу... Я и сам этого точно не знаю: я был одинок «в краю родном», буду одинок и «в стране далёкой», мне нечего было оставлять в прошлом и нече-

го искать в будущем. И поэтому мне всё равно, «играют волны» или «[надо мной] луч солнца золотой», мне это безразлично, потому что в обеих ситуациях я одинок! И поэтому [я прошу] бури, той бури, в которой [я найду последний покой].

Несмотря на мотивы суицида, здесь выстраивается достаточно убедительная эмоциональная логика, приводящая к соответствующей концепции финала.

Считаем важным – и единственно справедливым! – отметить, что множество возможных подтекстов практически неисчерпаемо. Кораблик (кстати, никак не упоминаемый в тексте, кроме метонимии «парус») может выступать как субъектом, так и объектом повествования – в стихотворении такая возможность заложена благодаря употреблению глаголов третьего лица.

Разобранными вариантами множественность трактовок отнюдь не исчерпывается. Повествование может вестись от лица матроса, плывущего на этом кораблике – мечтающего вернуться на родной берег и недовольного «разгулом стихий»; от лица пристани, которая ждёт и никак не может дожидаться мятежный кораблик; от лица ветра, который готов как разбудить, так и усмирить бурю, и т.п.³

Подобный разбор вербального первоисточника и осмысление композитором собственной трактовки – первый этап работы композитора как над сольным вокальным, так и над хоровым сочинением (их вполне допустимо, в нашем случае, объединить по признаку межъязыковой – вербально-музыкальной – природы текста).

В разбор вербального первоисточника – в зависимости от индивидуальных характеристик этого первоисточника – входит выявление структуры будущего текста: «расчасовка» произведения на *купюры, повторы и инструментальные эпизоды*. Не забываем, что эта «расчасовка» может меняться впоследствии, при работе с му-

³ Здесь актуализируются навыки осмысления роли, характерные для актёрского мастерства: в качестве образца вспомним мнение А. Ивановой (Екатеринбург; мастер-класс по актёрскому мастерству в Институте искусств и культуры ТГУ, 2012), предложившей три трактовки басни И.А. Крылова «Ворона и Лисица»: с точки зрения Вороны, с точки зрения Лисицы и с точки зрения Сыра.

зыкальным материалом. Нельзя также забывать, что рамки нашего произведения – миниатюра, а не кантата (хотя, если студент выскажет пожелание увеличения объёма работы, это можно только приветствовать!).

В результате первого этапа (осмысления темы) мы должны иметь подобный план (например⁴):

Вступление: картина безмятежного туманного моря

Белеет парус одинокой

В тумане моря голубом!..

Философско-риторический вопрос «в духе» безмятежного моря:

Что ищет он в стране далёкой?

Что кинул он в краю родном?

Проигрыш: буря

Играют волны (возможны повторы),

ветер свищет (возможны повторы),

И мачта гнётся и скрипит...

Увы! он счастья не ищет

И не от счастья бежит.

Проигрыш: возвращение к «безмятежному морю» (штилю)

Кульминация темы штиля:

Под ним струя светлей лазури,

Над ним луч солнца золотой...

Соединение бури и штиля; на слове «мятежный» или на словах «просит бури» возможны повторы

А он, мятежный, просит бури,

Как будто в бурях есть покой!..

План, вероятно, удобнее фиксировать «от руки», на усмотрение студента.

Следующий ответственный этап – поиск музыкального тематизма: в данном случае (соответственно приведённому плану), мы должны сочинить две музыкальные темы: тему бури и тему штиля («безмятежного моря»). Поиск музыкального тематизма – процесс иррациональный, рекомендаций здесь можно дать совсем немного. Следует отметить четыре важных момента:

⁴ План зависит от определённой композитором идеи и от концепции финала.

1) тема должна быть одноголосной – и желательно вокальной, поющей;

2) тема должна быть относительно короткой – не более 2-3 тактов;

3) тема должна содержать интонационно яркие попевки, но не содержать повторов этих попевок, так как повторы попевок – это уже *развитие* темы, а не её экспозиция/изложение);

4) на урок нужно принести одновременно около 20-25 тем.

Следует уточнить, что данные требования актуальны для поиска темы, опирающейся на *интонацию* как основу развития материала; основой же темы может быть не только интонация – некоторая гармоническая последовательность или ритмическая конструкция (джазовые композиции и, например, «Болеро» М. Равеля подтверждают этот тезис с лихвой). Но для вокального – как и для хорового – сочинения первична именно интонация.

Первые – и самые важные – этапы пройдены. Если ясна идея, есть план построения сочинения и написаны основные музыкальные темы – остальное, можно смело утверждать, «дело техники».

Написание миниатюры не может быть прямолинейным процессом – от начала миниатюры к финалу. Сначала должны быть определены *кульминационные зоны*, эпизоды «ключевых проведений» и одной, и другой темы. В нашем случае это – перечитаем внимательно текст стихотворения – такие эпизоды:

1) инструментальный проигрыш (перед словами «Играют волны, ветер свищет») – кульминационная зона, наиболее полное изложение темы бури;

2) строки «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой» – кульминационная зона, наиболее яркое и полное изложение темы штиля («безмятежного моря»).

Эти эпизоды пишем в первую очередь.

Затем определяем *зоны перехода* – причём с чётким пониманием, откуда и куда. Тут же определяются и способы перехода: 1) внезапный (сопоставление), 2) постепенный (перерастание). Определяем, где, когда и в каком преломлении должна звучать как первая, так и вторая тема.

Первое четверостишие полностью – отражение кульминационной зоны штиля. Интонационная линия вокальной партии в 1-2 строках первого четверостишия – абсолютно идентична интонационной линии вокальной партии в уже написанном кульминационном эпизоде. Только сопровождение должно быть другим – более спокойным, статичным. 3-4 строки первого четверостишия остаются на подобном аккомпанементе, меняется интонационная линия вокальной партии.

Здесь нужно сказать об основном принципе постепенного развития – *принципе кирпичной кладки*. Если нам не требуется по смыслу одновременная смена всех средств выразительности (то есть нет резкого контраста-сопоставления, хотя такое, безусловно, возможно), – то мы соблюдаем принцип кирпичной кладки. Согласно этому принципу – меняя одни элементы ткани, оставляем неизменными другие; затем, меняя другие, оставляем неизменными третьи, и т.д. Таким образом постепенно «перерождается» вся ткань, но этот процесс проходит практически незаметно для слушателя.

В наглядной схеме этот процесс можно отразить следующим образом:



и т.д.

Рис. 1. Принцип кирпичной кладки

Ещё один важный вопрос – *проблема финала*. Вербальная составляющая финала:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!..

Здесь может идти речь о соединении двух тем – темы бури и темы штиля («...в бурях есть покой»). Возможность и убедительность их соединения зависит от конкретных характеристик обеих тем. Следует помнить, что при соединении тем должна складываться достаточно ясная гармония – так как, вместе с этим соединением в фортепианной партии, должен петь солист, а ему нужна достаточно отчётливая гармоническая поддержка.

Другой – более простой – вариант: финальные слова звучат на теме бури, а после них – достаточно объёмный фортепианный проигрыш на теме штиля, начинающийся «переломом» с темы бури – на *ff*, затем постепенно уходящий на *P*, в первоначальное состояние (первые такты миниатюры).

Названными двумя вариантами возможности очерчивания финала не исчерпываются. Главное – никогда не забывать: **в сочинении нет ничего «правильного» и «неправильного», есть воля автора и её логическое (желательно вербально сформулированное) обоснование.**

ГЛАВА II. Основные принципы работы над хоровой миниатюрой

Написание хоровой миниатюры отличается от написания миниатюры вокальной только на стадии подбора средств выразительности: и там, и там композитором должна быть проведена работа с вербальным первоисточником; и там, и там должны быть сочинены музыкальные темы, отражающие выбранные композитором образно-интонационные сферы.

Различия заключаются в следующем:

1) вокальная миниатюра располагает такими комплексами выразительных средств, как: А) вокальная партия (включающая тембр, фонетические особенности, интонационную линию и т.д.) = вербальная нагрузка; Б) партия сопровождения (как правило, фортепианного), включающая гармонические краски, полифоническую – в любом случае, многоголосную – фактуру, различные фактурные образования, и т.д.;

2) хоровая миниатюра, помимо всего этого, обладает потенциалом *хоровой фактуры*, которая, к тому же, может дифференцироваться на нагруженную и не нагруженную вербально. От хоровой миниатюры «закрыта» сфера личностных смыслов⁵, таких, как, например, письмо Татьяны из «Евгения Онегина» А. Пушкина. Именно со смысловыми ориентирами должен быть связан выбор студентом вокальной или хоровой миниатюры.

Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус», как уже говорилось, может быть воплощено как в сольной вокальной, так и в хоровой миниатюре, благодаря используемому местоимению третьего лица («он»), что позволяет не ограничиваться сферой личностных смыслов. Кроме этапов осмысления вербального текста, описан-

⁵ Одним из показательных примеров «закрытости» личностных смыслов для хорового произведения может быть, например, «В минуту жизни трудную» М. Глинки.

ных в предыдущем разделе пособия – не забывайте, что не вместо, а вместе, при условии, что образы ясны и темы написаны! – требуется осмысление *функционального деления хора*.

Различные типы функционального деления хора:

ШТИЛЬ	БУРЯ
женские голоса	мужские голоса
высокие голоса (S, T)	низкие голоса (A, B)

и т.д. (ряд вариантов функционального деления хора можно продолжить)

Эмоциональная логика присутствует и в таком, например, распределении:

Первое четверостишие

1-2 строки А

3-4 строки А + Т

Второе четверостишие

1-2 строки В

3-4 строки В + Т

Третье четверостишие

1-2 строки S

3-4 строки (финал) tutti

Может быть и всё сочинение tutti; миниатюра, в принципе, позволяет не менять в процессе воплощения текста группы хора. Тогда должен быть найден другой принцип контраста – постоянный 4-голосный гармонический склад, хоть и возможен, но не отвечает заложенной в первоисточнике динамике текста. Например, можно использовать контраст *хоральной* и *имитационной* (с элементами полифонии) типов фактуры.

Подчеркнём, что разнообразие хоровых фактурных приёмов вполне может быть доступно студентам, избравшим профессией хоровое дирижирование, в большей степени, чем педагогу; исходя из этого, разнообразия решений может быть намного больше. Основная задача здесь – обосновать необходимость применения тех или иных приёмов с точки зрения эмоциональной логики нашего сочинения.

Совсем иначе распределяются функциональные деления при выборе такого состава, как *солист с хором*. При таком составе можем констатировать сочетание возможностей сольной вокальной и хоровой миниатюры. Первостепенная задача в таком случае – определение функции солиста.

Если солист несёт функцию рассказчика, то есть «берёт на себя» всю вербальную нагрузку – хор, свободный от обязательной вербальной нагрузки, может реализовать ряд своих звукоизобразительных возможностей, периодически – в ключевых фрагментах – «выходя» на вербальную поддержку солиста.

Если (другая возможная модель) в партии солиста воплощаются «автобиографические комментарии» (3-4 строки всех трёх четверостиший) при том, что объективно наблюдаемую картину рисует хор (1-2 строки всех трёх четверостиший) – можно выстроить динамизацию хора по четверостишиям:

$V \rightarrow T+A \rightarrow S$ или

$V \rightarrow V+T \rightarrow V+T+A \rightarrow tutti$ или

$S \rightarrow S+A \rightarrow S+A+T \rightarrow tutti$ или

$tutti \rightarrow V+A \rightarrow T+S \rightarrow tutti$ и т.д.

При этом тембр солиста, конечно, остаётся константным.

Подобная множественность вариантов создаёт обширное «поле деятельности» для композитора.

Таким образом, если в сольной вокальной миниатюре требовалось два этапа – осмысление образа и сочинение тем, то в хоровой миниатюре количество этапов предварительной работы с текстом увеличивается до трёх: осмысление образа, сочинение тем, выстраивание рельефа хоровой фактуры.

ГЛАВА III. Основные принципы работы над инструментальной миниатюрой

Инструментальная миниатюра отличается и от сольной вокальной, и от хоровой миниатюры – отсутствием «привязанности» к тому или иному вербальному первоисточнику. Вербального начала в инструментальной миниатюре нет вообще.

Работу над инструментальной миниатюрой следует начинать с двух вопросов:

1) вопрос *содержания* (темы сочинения). Учитывая объём и опыт работы, нужно утвердить *программность* содержания сочинения. Кстати, с целью составления и осмысления программы вполне может быть привлечён вербальный первоисточник. Композитор должен чётко осознавать и формулировать программу сочинения;

2) вопрос *структуры* (формы сочинения). Миниатюра оставляет не так много вариантов, хотя возможность варьирования объёма работы позволяет варьировать и структуру. Тем не менее, написание симфонии исключено – исходя из сроков работы (один семестр).

Перед процессом подбора выразительных средств должны быть, как и в ранее рассмотренных типах миниатюр, выстроена эмоциональная логика текста и написаны музыкальные темы. Эмоциональная логика текста представляет собой процессуально-временную «развёртку» содержания (темы). Поэтому до начала непосредственной работы составляется план сочинения (вербально сформулированный).

Выраженную или не выраженную вербально – эмоциональную логику не отменял никто. Если в основе эмоциональной логики нашей инструментальной миниатюры оказывается то же стихотворение М.Ю. Лермонтова («Парус») – очевидна трёхчастная форма с контрастной серединой и динамической репризой. В инструментальной миниатюре вариантов оказывается меньше, чем в сольной

вокальной или хоровой: предмет не называется, мы не можем его так или иначе трактовать. Эмоциональная логика текста здесь оказывается эквивалентна сюжетной логике: только при наличии программного заголовка слушатель может вспомнить стихотворение М.Ю. Лермонтова. В противном случае будет восприниматься не более, чем образно-эмоциональный ряд *спокойное – бурное – умиротворённо-торжественное* (например). Ассоциации при этом у слушателя могут возникать самые разные. В целом, говоря об инструментальной музыке, следует помнить: ***музыка воплощает не изображение предмета, а отношение к предмету.***

Дальнейшая разработка музыкальных тем в соответствии с планом эмоциональной логики сочинения, а также со структурными установками, избранными композитором в начале работы – будет зависеть также от *состава инструментов*. Разными средствами выразительности обладают оркестровый инструмент Solo, фортепиано или камерный ансамбль.

Близкие принципы работы с материалом будут востребованы при написании вокализа (сольного или хорового) – при отсутствии вербального начала в сочинении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, подводя итоги данному пособию, автор утверждает способность каждого музыканта сочинять музыку. Сочинение музыки оказывается, в нашем случае, постижением универсальных закономерностей построения музыкального сочинения.

Понимание подобных закономерностей позволит музыкантам-исполнителям (вокалистам, дирижёрам, солистам-инструменталистам) видеть в каждом исполняемом произведении каркас эмоциональной логики, без которой произведение будет неубедительным для слушателей. Собственная эмоциональная логика позволит исполнителю создать целостный образ, индивидуальную трактовку произведения – не только миниатюры, но и грандиозных монументальных музыкальных полотен, с которыми, вероятно, предстоит работать.

Именно поэтому представляется необходимой дисциплина «Композиция» в учебных планах музыкантов-исполнителей. Она позволяет подойти к каждому произведению «изнутри», «разложить по полочкам» востребованные в этом произведении средства выразительности, понять их иерархию, и т.д. Тогда исполнение произведения будет не простым следованием зафиксированным в тексте знакам, а созданием целостности, свидетельствующей, что сумма больше составляющих её элементов.

Образцы для ознакомления

1. *Ф. Куперен* «Курица»; другие программные пьесы французских клавесинистов

2. *М. Березовский* «Не отвержи мене во время старости»

3. *М. Глинка* Романсы

4. *Дж. Россини* Вокальные миниатюры «Mi lagnero tacendo»

5. *Р. Шуман* «Детские сцены», «Лесные сцены», «Карнавал»

6. *Ф. Лист* «Три сонета Петрарки» (вокальная и фортепианная редакции), Трансцендентные этюды, «Альбом путешественника»

7. *Ф. Шопен* Концерт для фортепиано с оркестром e-moll, Прелюдии, Этюды

8. *П. Чайковский* Романсы, «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Детский альбом», «Времена года»

9. *М. Мусоргский* «Песни и пляски смерти», «Колыбельная Ерёмушке», «Семинарист», «Картинки с выставки» (в оригинале и в оркестровке М. Равеля)

10. *К. Дебюсси* Прелюдии

11. *С. Танеев* «Иоанн Дамаскин» (кантата)

12. *С. Рахманинов* Романсы, Музыкальные моменты, Этюды-картины

13. *Р. Штраус* «Тиль Уленшпигель», «Дон Жуан», «Дон Кихот»

14. *И. Стравинский* «Царь Эдип»

15. *К. Орф* «Кармина Бурана»

16. *С. Прокофьев* «Александр Невский» (кантата), Концерты для фортепиано с оркестром № 1, № 2, «Мимолётности», «Сарказмы»

17. *В. Гаврилин* «Перезвоны»

18. *В. Примак* «История мастера» (оратория)

Со всеми перечисленными образцами можно ознакомиться на сайте classical-online.ru.

Издание подготовлено в авторской редакции

Отпечатано на участке цифровой печати

Издательского Дома Томского государственного университета

Заказ № 2110 от «10» октября 2016 г. Тираж 50 экз.