

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
БРЯНСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
АНДРЕЕВОЙ ИРИНЫ ВАЛЕРЬЕВНЫ**

ПО ДИСЦИПЛИНЕ ОП.03 «ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ»

**«ЖАНРОВЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА
НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ВАЛЬСА В КВАРТЕТАХ
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА»**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 53.02.07 ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

2019

Вступление. Штрихи к теории жанра

Проблема использования первичных, бытовых песенных и танцевальных жанров в профессиональной музыке является одной из актуальных в музыкознании. Музыкальные образы многих произведений композиторов прошлого и современности в своей основе ярко танцевальны. Выявить истоки этой танцевальности очень важно для понимания содержания произведения. Каждый танец заключает в себе обобщение, связанное с практикой его бытования, и поэтому прочно ассоциируется с породившей его средой. Обращение композиторов к первичным жанрам влечет за собой конкретизацию образов, а следовательно, облегчает восприятие музыки.

Данная работа посвящена вопросам вальсовых истоков в воплощении музыкальной образности, трансформации вальсового тематизма, роли вальса и вальсовости в квартетах Д. Д. Шостаковича.

Вальс как жанр является атрибутом бытовой музыки. Содержание и драматургия танцевальных жанров (и в том числе вальса) не сложны. Это естественно, так как развитая драматургия не могла проявиться, когда человек был и слушателем и участником произведения: в общем хороводе, танце и т.п.

Жанр вальса обладает определенными сложившимися средствами выразительности, т.е. жанровыми признаками. Они довольно стабильны, изменяются очень медленно, т.к. устойчивы сами формы жизненного и музыкального быта.

Признаки жанра вальса хорошо известны. Это - трехдольность, ритмическая формула с акцентом на первую долю, четкое разграничение мелодии и аккомпанемента, «вращательный», «кружащийся» тип движения мелодии, аккомпанемент по типу «бас-два аккорда».

Но все эти признаки могут быть использованы в той или иной мере, в зависимости от замысла композитора.

А. Н. Сохор вводит понятие «жанрового фонда эпохи», которое помогает выяснить, как использован данный жанр в каком-либо

историческом или композиторском стиле. Исследователь намечает следующие моменты:

- жанровое цитирование (жанр в не изменённом виде);
- жанровая трансформация (преобразование в результате переосмысления);
- жанровое развитие (последовательное изменение жанрового характера музыки, способствующее раскрытию идеи произведения);
- жанровое варьирование и модуляция (изменение жанрового характера темы, её переход в другой жанр);
- взаимопроникновение жанров и жанровый сплав (синтез).

Если в применении к вальсу жанровое цитирование предполагает прямое (без каких бы то ни было преобразований) включение вальса в контекст музыкального произведения, то остальные явления связаны с изменениями его жанровых признаков. Поэтому здесь уместнее говорить скорее о вальсовости, чем о вальсе. Совершенно очевидно, что отсутствие или трансформация какого-либо существенного жанрового признака - изменение размера, выключение аккомпанемента по типу «бас – два аккорда» позволяет говорить о преобразованиях вальса в вальсовость.

Корни вальсовых проявлений музыки Д. Шостаковича лежат в творчестве композиторов-романтиков Шумана, Листа, но в большей мере на него повлияли русские вальсовые традиции. Глинкинская симфонизация танца и, как одна из её деталей, тончайшая палитра ритмики находят отклик и в сложном плане вальсовой ритмики Шостаковича.

Сильнейшим импульсом для Шостаковича стали вальсы и широчайшее проявления вальсовости в творчестве П. И. Чайковского. Используя бытовой танец в сонатно–симфоническом цикле в качестве самостоятельной части или важнейшей темы (уникальный 5-ти дольный вальс 6 симфонии, элементы вальсовости, разлитые почти во всей экспозиции первой части 4 симфонии, или создающие несказанно трепетную пластику 2-ой побочной темы I части 5 симфонии и.т.д.), Чайковский открыл пути, по которым пошли многие русские композиторы, в том числе и Шостакович. В творчестве Шостаковича особый отклик получила столь чудесная у Чайковского способность вальсов к передаче тончайших нюансов лирики и драмы, к наполнению глубиной психологического анализа, к превращению вальса, по точному выражению Б. А. Асафьева, в «нетанец в танцевальной оболочке».

Трактовка вальсовости Рахманиновым, показательная тем, что становится средством воплощения трагического содержания (II часть «Симфонических танцев»), особенно плотно смыкается с вальсовостью Шостаковича (например, в коде III части 7-го квартета, во II части 15 квартета). Именно изрезанная ритмика многих скорбных вальсообразных эпизодов квартетов Шостаковича перекликаются с мерной обезличенной, «выдохшейся» вальсовой формулой II части «Симфонических танцев», довлеющей над живым чувством.

Вальсообразность Шостаковича возвращена лучшими музыкальными традициями. На их почве возникло и то индивидуально неповторимое, что внес Шостакович в трактовку жанра вальса (создав на его основе жанровое развитие, модуляцию, трансформацию и синтез). Это новое касается и удивительно тонких расстояний содержательных градаций вальса и вальсовости, и необычных драматургических ситуаций, создаваемых с помощью вальса.

Вальс и вальсовость в квартетах Д. Д. Шостаковича

Квартеты Шостаковича открывают уникальное мироздание, охватывающее редкое многообразие явлений. Правда, по сравнению с симфониями, здесь делается больший упор на углубление одной образной сферы, воплощение особенно тонких эмоциональных перемен. Одна из самых животрепещущих тем творчества Шостаковича – тема зла и борьбы с ним – настойчиво проецировалась на квартетную музыку.

Основную часть составляют квартеты действенного плана – драмы, даже трагедии, и философского плана – квартеты-размышления. Этим объясняется даже простое количественное преобладание не первоначальных, а преобразованных, чаще подчиненных негативной силе вальсов. Именно поэтому большую часть составляют скорее жанровые гибриды на вальсовой основе, чем вальсы «чистые» по природе.

В более ранних произведениях (во 2-ом, 3-ем, 5-ом квартетах) помимо того, что вальсовость занимает значительную «территорию» цикла, обнаруживается ее способность воздействовать на драматургию не только тех частей, где появляется вальс, но и всего ближнего и дальнего окружения. Вальсовость этого периода (1938-1952) отличается «чистотой» тематизма, почти совершенно утрачено в последующих квартетах.

Второй этап (1956-1964) – этап трансформации вальсовости – резко сужает круг её применения. Действие драматургических функций распространяется только на отдельную часть. Заметно изменяется и жанровый облик тематизма: место «чистого» вальса занимают жанровые гибриды, возникающие в сгущенной среде «затемненных» эмоциональных состояний.

Третий этап – поздний (1966-1974) начинается с 11-го квартета. Он во многом сопряжен с усилением комплекса трагических средств высказывания, вызванным все более частым и настойчивым обращением композитора к теме смерти. Естественно, обновляется и вальсовость. «Втиснутая» в узкое пространство тем-эмбрионов, она меняется до неузнаваемости, но и в этих условиях нередко несет в себе смысл происходящего.

Музыке квартетов Шостаковича свойственны две сущности жанровых градаций, примеры «чистого» жанра и жанрового гибрида.

Что же объединяет образность Шостаковича, переводимую на язык **«чистого» вальса?** Однозначный ответ о соответствии вальса только светлой, жизнерадостной образности будет наивным и явно недостаточным. Как тогда объяснить возможность раскрытия трагического круга образов теми же неприхотливыми вальсовыми средствами? Чем обусловлено столь очевидное пристрастие композитора к драматико-трагическому вальсу, соприкасающемуся одновременно с такими различными произведениями, как вальс 6 симфонии Чайковского (средняя часть) и «Грустный вальс» Сибелиуса, 2 часть «Симфонических танцев» Рахманинова и Вальс Хачатуряна из лермонтовского «Маскарада»?

В квартетах Шостаковича быт, лирика, драматико-трагический, гротескный контекст на равных правах могут подготовить почву для появления вальса.

Светлые лирические вальсы не так многочисленны. В цикле они приходится на моменты развития с ослабленной конфликтностью и чаще всего – на медленные части или лирические эпизоды. Так, в 6-ом квартете вальс появляется во II части, а в 5-ом в III части (см. Приложение, ц.83) в облике нежного, «акварельного» рефрена. Здесь полётны все музыкально-выразительные средства! Воздушная и устремленная мелодика становится символом вечного неиссякаемого потока жизни.

Иначе раскрываются грани **вальса в условиях драматического контекста** даже при сохранении «чистоты» жанровой основы, как в вальсе из III ч. 2 квартета. Он появляется в сгущенной драматургической среде, как отголосок только что происшедших событий. Интонационную основу главной темы составляет движение по звукам уменьшенного трезвучия и соединяющее их кружение в интервале ум.3. Мелодия вальса с большими усилиями длительно подходит к вершине, трудно её завоёвывает (Приложение, ц.50). Сгущенный колорит омрачает фактуру, парадоксально бифункциональную уже в мелодической линии в условиях низкого регистра. Здесь совмещаются функции соло и баса: ясная гармоническая основа в мелодии и отсутствие сильной доли в аккомпанементе наделяют первый звук мелодии свойствами

сопровождения по типу «бас-два аккорда». Одних только этих штрихов достаточно, чтобы «опалить» вальсовую тему тревожной неустойчивостью.

Жанровые гибриды также можно разделить на две разновидности. **Жанровый синтез в условиях лирической линии** приводит к гармоническому слиянию жанров. Наиболее часто соприкасаются вальс и скерцо. Так, например, основу первой темы II части 6 квартета образует мягкое жанровое слияние этих жанров. Это обусловлено тем, что цикл квартета отличается единством лирического настроения. Отсюда вытекает трактовка скерцозности как рода «лирического скерцо». Многочисленность скачковых интонаций характерных для мелодики скерцо, «нейтрализована» чередующимися с ним плавным движением, закругленностью фраз. В аккомпанементе элементы вальсовости отражены в ритмическом рисунке (половинная, четверть), в устремлении к постепенности, в пристрастии к опеванию. Во всех отношениях вальс смягчает «острые» углы скерцо, т.е. воздействует на него положительно (Приложение, с.36).

Аналогичный пример гармоничного слияния двух жанров - вальса и полонеза, – дан в I части 14 квартета. Здесь снова вальс «смягчает», осветляет другой жанр, легко вводит его в общую лирическую ткань цикла. Вальсовые интонации (чаще – терцовые) воздействуют даже на торжественно-приподнятые «полонезные» кварты (Приложение, с.27).

Развитие лирической линии 14 квартета продолжает жанровый синтез вальса и колыбельной в III части. Казалось бы, слияние 2-х разнородных жанров – танцевального и песенного - осуществить весьма затруднительно: уж слишком различна их метрика – двухдольная и трехдольная. Но общность жанров найдена в их интонационном выражении – мягком, покачивающемся, закругленном (Приложение, с. 62). Сближение двух жанров проявилось и в суммирующем обобщении их метров. Такты с элементами кружения (т.е. с чертами вальса) укладываются в смешанные размеры (5/8, 7/8), в которых присутствует двухдольность, свойственная колыбельной. Такты с элементами раскачивания (признак колыбельной) укладываются в трехдольный метр (Приложение, с.78-83). Так, синтезируя черты колыбельной и вальса, композитор создает мягкую, теплую атмосферу звучания.

Синтез жанров в квартетах с сильно выраженной драматической направленностью подчеркивает состояние дисгармонии. По существу это такое же сочетание 2-х жанровых направлений, но осуществленное как бы со знаком минус. В таких случаях преобладает взаимодействие **вальса с серенадой, маршем и полькой**.

Вторую часть 15 квартета Шостакович назвал «серенадой» (любовная песня, исполняемая в сопровождении гитары или мандолины). Более всего признаки этого жанра сказываются в аккомпанементе, где воспроизводится манера гитарного перебора. На этом черты сходства заканчиваются. Их «убивает» реальная атмосфера бездушия и опустошенности, заставляющая воспринимать II часть 15 квартета как антисеренаду.

В первоначальной серенаде необходимыми компонентами становятся страстная, чувственная мелодия и огненный, импульсивный аккомпанемент. В музыке Шостаковича ничего этого нет. Жесткие кварты здесь уподоблены крику. На их фоне даже секстовые интонации теряют свою лирическую природу, тускнеют и автоматизируются.

В аккомпанементе дана импульсивная формула: «бас-два аккорда». Затем и эта формула исчезает. Остается только 4-х-голосный аккордовый склад (Приложение, ц.30).

Итак, прекрасной «души» здесь нет. Осталась только ритмическая «оболочка». Это один из самых трагических вариантов вальсовости, превратившийся в насмешку над человеческими переживаниями.

В особых драматических ситуациях сталкиваются признаки *вальса и скерцо* в 8 квартете. Его генеральная идея - обличение сил фашизма. Поэтому в III части вальс становится одной из граней характеристики злых сил. Лежащая в основе музыки монограмма D – Es – C – H претерпевает различные смысловые и жанровые метаморфозы.

Мелодия III части квартета наделена особой жёсткостью, стеклянностью. Сцепление двух м.2, хлесткий стаккатный ритм, «сползающие» трехзвучные хроматические интонации переводят развитие в скерцозный план. С другой стороны, типично вальсовые обороты (опевания ступеней, мотивы кружения) сохраняются, но искажаются условиями контекста. Аккомпанемент и ритмика подчеркнута однообразны, моторны (Приложение, ц.36).

Замысел композитора состоит в показе бездуховности жесткого безумства. Поэтому признаки вальса, пронизанные «током» скерцозности, превращаются в «горсточку пепла».

Еще более конфликтно и даже губительно осуществляется воздействие *марша на вальс*, как в I части 5 квартета.

В основе конфликта лежит столкновение двух разноприродных жанров – марша (главная тема) (Приложение, ц.1) и вальса (побочная тема) (Приложение, ц.7) в условиях сонатной формы.

Легкая, прозрачная вальсовая мелодия вобрала в себя все характерные черты «чистого» вальса (секстовые интонации, ритмическое раскачивание, кружение вокруг опоры). Так высвечивается прекрасная, чистая «душа», но с очень хрупкой оболочкой – пульсирующей ниточкой аккомпанемента. Уже с ц.89 (см. Приложение) пульсация приобретает черты двухдольности. Таким образом, элемент марша начинает изживать вальсовость. Чутко реагирующая на это мелодия, «сдаваясь», теряет свою прелесть, обрастает хроматизмами, её хрупкие линии изламываются. Вальс оказывается слишком слабым для борьбы. Его аккомпанемент перестраивается на маршевый лад, и это искажает тему.

Вальсовые интонации окончательно гаснут в маршевости. Это уже не симбиоз, а «война» сильного и слабого, где сила «торжествует свой закон» (О. Мандельштам).

Одновременный «вертикальный» жанровый гибрид имеет большое смысловое значение, ибо полижанровость мелодии Шостаковича придает зримую конкретность каждому сегменту, усиливает его смысловый вес и создает предпосылки выхода во внемузыкальную сферу значений.

На примере «жизни» вальса в музыке Шостаковича можно еще раз убедиться в том, что искусство композитора обращено к самым глубоким жизненным проблемам и конфликтам. Он ощущал музыку как речь, обращенную к людям, которая должна дойти до них, быть понятна и вызывать эмоциональный отклик и подготовить тот или иной логический вывод. Нежная или смятенная, светлая или омраченная, открытая или глубоко затаенная, вальсовость становится неотъемлемым звеном этой речи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. М., «Музыка», 1971.
2. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича» М., «Советский композитор», 1961.
3. Мазель М. Заметки о музыкальном языке Д.Шостаковича. В кн. «Дмитрий Шостакович», М., «Современный композитор» , 1967.
4. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. В кн. «Проблемы музыки XX века», Волго-Вятское книжное издательство, 1977.
5. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. В кн. «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров» . М., «Музыка», 1971.
6. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка» , 1964.
7. <http://www.dissercat.com/content/kvartety-dd-shostakovicha-stil-i-ispolnitelskie-printsipy>
8. <https://studfiles.net/preview/5756415/>
9. <http://cheloveknauka.com/kvartety-d-d-shostakovicha-stil-i-ispolnitelskie-printsipy>
10. <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post392155400>

Приложение

Пример 1. Квартет №5, [83]

83 Allegretto $\text{♩} = 68$

84

Пример 2. Квартет №2, [50]

50 Allegro $\text{♩} = 104$

con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
p *espress.*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for measures 50 and 51. It features four staves: a vocal line (treble clef) which is mostly silent, and three piano parts (treble, alto, and bass clefs). The key signature has three flats, and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. Performance instructions include 'con sord.' (with mutes) and dynamic markings 'pp' (pianissimo) and 'p espress.' (piano, expressive). The piano parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for measures 52 and 53. It continues the four-staff arrangement from the previous system. The piano parts continue their rhythmic accompaniment, while the vocal line remains silent.

51

17

Detailed description: This block contains the third system of the musical score for measures 54 and 55. It continues the four-staff arrangement. The piano parts continue their rhythmic accompaniment, while the vocal line remains silent. A measure rest '17' is present in the bass staff at the beginning of the system.

Пример №3. Квартет №6, [36]

36 Moderato con moto $\text{♩} = 80$

16

Пример 4. Квартет № 14, [27]

The image displays a musical score for a quartet, consisting of three systems of four staves each. The first system begins at measure 27, marked with a box containing the number 27. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The first staff of the first system features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The second and third staves of the first system provide harmonic support with rhythmic patterns, also marked *pp*. The fourth staff of the first system contains a bass line with a *pp* dynamic marking. The second system starts at measure 378. The third system starts at measure 381 and includes a second box with the number 28. This system shows a change in dynamics and tempo, with markings such as *allegro*, *mf*, and *P allegro*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings across all staves.

Пример №5. Квартет №14, [76]

76 *con sord.* *a tempo*

dim. *pp* *mettere sord.*

159

163

77

167

171

78

dim. *con sord.*

175

Пример №6. Квартет №15, [30]

30

p espress.
arco

35

40

Пример 7. Квартет №8, [36]

36

p

f dim.

15

f dim.

p

32

Пример №8. Квартет №5. [7]

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff (treble clef) features a continuous eighth-note pattern. The second staff (treble clef) has a melodic line with some rests. The third staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a bass line with some rests. A box containing the number '7' is positioned above the first measure of the top staff. Performance markings include *pp* and *solo* in the second measure of the top staff, and *mp espressivo* in the second measure of the second staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff (treble clef) continues the eighth-note pattern. The second staff (treble clef) has a melodic line. The third staff (bass clef) has a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a bass line. Performance markings include *p* in the second measure of the second staff and the third staff.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff (treble clef) continues the eighth-note pattern. The second staff (treble clef) has a melodic line. The third staff (bass clef) has a harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a bass line. A box containing the number '8' is positioned above the fifth measure of the top staff. Performance markings include *p* in the fifth measure of the top staff and the second staff, and *p espressivo* in the fifth measure of the fourth staff. There are also some slurs and accents in the second and third staves.