ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

2 ЧАСТИ

ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «МОРЕ»

М. ЧЮРЛЕНИСА

**Осипова Маргарита Николаевна, преподаватель ГПОУ ТО «НМК им. М.И. Глинки»**

**Оглавление**

Введение \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 3

Анализ andante цикла «Море»\_\_\_\_\_\_\_--\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 9

Заключение \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_16

Нотное приложение \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_18

Список использованной литературы\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 27

Курс музыкально-теоретических предметов в среднем звене, по мнению большинства теоретиков, композиторов и исполнителей нуждается в значительном расширении своей тематики, ее активном приближении к новым художественным явлениям музыкального искусства ХХ века..

В последнее время в музыковедческой печати появилось много публикаций, содержащих убедительные и достаточно близкие в своих выводах теоретические положения и целые концепции, посвященные различным аспектам современного музыкального языка. Наибольшее количество таких публикаций связано с проблемами звуковысотной организации ХХ века. Изучение подобной литературы дает возможность студентам получить необходимые знания о законах гармонии ХХ века, о новых гармонических техниках тональной, новотональной, модальной, серийной, сонорной музыки виднейших композиторов ХХ века, нашей современности; о новых понятиях и терминах гармонии, ее логике.

В курсе дисциплины «Современная гармония» изучаются произведения Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Веберна, Мессиана, Денисова, Шнитке и т.д. Материалом для анализа и иллюстраций слушать яркие образцы художественных сочинений. Предлагаемая тема может быть включена в календарно-тематический план дисциплины.

Личность Чюрлениса, композитора, творившего в период конца XIX начала XX веков, удивительна. Художник, работающий в различных сферах искусства – явление не новое, но уникальность подобного мышления бесспорна. Начиная с эпохи романтизма, ход эстетической мысли был ориентирован на синтез искусств, причем, музыка в этом синтезе нередко властвовала, занимая королевский трон. Эту тенденцию продолжали А. Матисс, В. Кандинский. Параллельно шло «омузыкаливание поэзии» в творчестве Эдгара По, П. Верлена, А. Белого, В. Брюсова. «Любование явлениями синестезии среди композиторов» (с. 208 В. Ландсбергис «Творчество Чюрлениса») – тенденция, воплощенная в начале ХХ столетия Скрябиным («Прометей», появление его световой клавиатуры). Постоянное обращение художников на музыку (Гоген, Синьяк, Кандинский). Но лишь Чюрленис обладал удивительным даром творческого воображения, глубоким даром познания связи между техникой, эстетикой и этикой музыкального искусства. Композитор, создавший неповторимые произведения, синтезирующие живопись и музыку.

Глубочайшее родство живописных и музыкальных произведений Чюрлениса между собой не является ни повторением идеи, ни аналогичными приемами, а чувством, старейшим источником искусства. Чувства повторяются; они невольно, прежде всего и преднамеренно сближали творения Чюрлениса из области различных искусств. «Пейзаж настроения» чюрлениского типа приобретает то метафорический, то музыкальный оттенок и соответствующие градации. Иногда перевешивает «повествование-сказка» (финал триптиха «Мой путь», andante «Сонаты моря»), иногда «музыка» (allegro «Сонаты моря»), но это не соперничество между собой. Скорее переход, когда одна линия трансформации подготавливает другую на новом ветке; возможно сотрудничество элементов, обладающих теми и другими смысловыми оттенками. Разгадка идейного смысла произведений Чюрлениса – в понимании мироощущения художника. Чувство природы, духовный контакт с ней переживался художником личностно, перерастая в настоящее космическое чувство. Оно было знакомо художникам и мыслителям далекого прошлого: поэтам, философам, математикам, астрономам. Известно это ощущение космоса и Данте, Достоевскому, личностями, которых Чюрленис очень интересовался. Космическое постоянно привлекало композитора и получило выражение, как в прямом, так и переносном смысле. Лирическое переживание реализовалось в ряде «космических» творений. Картина «Rex» - это гимн гармонии Вселенной, цельный образ мироздания, одухотворенность, льющаяся от Космоса и параллельное одухотворение земной природы («Соната звезд», «Соната пирамид», прелюдии). Но, понимание космического у Чюрлениса шире. Космос - символ властного ритма жизни, «словно извечный танец созидающего и разрушающего Шивы (с.200)». Но танец этот неуловим. Человек воспринимает космическое как неизменность, застывшую вечность, надличностное осмысление жизни. Через этот «идеал вечности» беспрерывный поиск равновесия, гармонии. С древних веков людей волновала эта проблема союза гармонии и вечности, что неотделимо от Вселенной. И не случайно эта проблема волновала Чюрлениса именно в звуковом воплощении. Музыка – особый вид искусства, в котором возможен приход к гармонии, идеалу. Этот вопрос затрагивали многие исследователи, занимающиеся творчеством Чюрлениса: Э. Межелайтис, Эткинд. Так, Зурабян в эссе «Мечта и быль» пишет: «Великолепный мастер передачи пространства, он не менее великолепно передает ритмы времени, ритмы движений и вообще ритмы жизни в музыке». Ландсбергис в монографии о Чюрленисе ставит вопрос о космическом мироощущении композитора, воплощение космоса, моря в живописи. Подобное мироощущение ведет к поиску новых средств звучания. Ярким примером творческого поиска является фортепианный цикл из трех пейзажей «Море».







В настоящей работе предполагается затронуть лишь второй пейзаж цикла, так как в нем наиболее ярко сконцентрирована идея «дыхания космоса»; живописность, пространственность в звуках и художественных линиях, что представляет огромный интерес. Эти образы во многом выражены через богатство ладогармонических средств. Это определяет цель работы – попытаться осмыслить закономерности гармонического языка в пределах одной части с тем, чтобы увидеть в них генеральную идею творчества композитора – «Человек и мир: вечность и сиюминутность». В связи с этим ставится задача анализа ладогармонических средств.

**Анализ andante цикла «Море»**

Второй пейзаж цикла, следуя мысли В. Ландсбергиса, можно трактовать как изображение океана, на дне которого тихо покоятся руины неведомого города. Море Чюрлениса, как и действительное море, собирает людские слезы и свет мерцающих звезд, не вернувшиеся корабли, исчезнувшие страны древности. В море покоятся и города народных легенд, и янтарный дворец Юрате, разрушенный небесным громовержцем. Для поэта-живописца повествование, изобразительность, воплощенные в музыке – одно из характерных стилевых черт. Синтез искусств здесь выражен в виде программности, пейзажности (параллель с русской школой – Римский-Корсаков, Айвазовский ...). Пейзаж перекликается со второй картиной композитора из трилогии «Сонаты моря», согласно версии В. Ландсбергиса. Это подтверждается образным строем произведения: при условной пейзажности улавливается лирическая легенда, очерченная тонкими штрихами, легенда о тайнах неизведанной морской пучины. Музыка словно фиксирует покой и статику, живописание музыки созерцательного и отрешенного характера, без теплой лирики и элегичности, которые характерны для картины andante из «Сонаты моря».

Форма музыки второй части – простая 3-хчастнаяя: 1 часть: 1-13 такты; 2 часть: 14-27 такты; 3 часть – 27-36тт. Репризный принцип подчеркивается не только повторением отдельных мотивов, но и их целых комплексов (словно «картины в картине») повторяются в репризе в новом осмыслении, а в промежутке – нечто контрастное. Синтезирующая реприза, вбирающая в себя главнейшие этапы развития тем как в интонационном, так и в ладогармоническом отношении, позволяет установить аналогии с сонатной репризой: стремление к единству через преодоление противоречия, заложенного в экспозиции (в данном случае в 1 части andante).

Форма образуется в результате разложения гомофонной фактуры на множество осколков-тем, образуются автономные пласты, каждый из которых выстраивает собственно организованную логику. Одновременное сочетание контрастных линий – деление пространства прямыми линиями и неделимое «движение» горизонталей. Полипластовость, контрапункт волнистых линий, соотносимых вертикально на плоскости картины являют перед нами словно сочетание «миров, охватывающих друг друга» (с. 210 ).

Нижний пласт – глубокий, «темной окраски» остинатный мотив-зов ( идея дышащего моря), исполняющий роль органного пункта. Унисонные восходящие ходы на сексту с акцентом на слабую долю (увеличение пунктирного ритма из первого пейзажа цикла moderato и третьего-allegro, интонационное родство, скрепляющее цикл); «колокольность» секстовых ходов в нижнем регистре придает ощущение устойчивости, опорности. Поэтому пласт можно определить не так как фундамент фактуры, но и как гармоническую основу, несущую в себе важные ладовые характеристики.

Словно ответ звучат две контрапунктически соединенные темы – два других пласта. Первый пласт – уже упоминаемая лирически распевная диатоническая тема, в которой предстают обобщенные отзвуки старинных народных песен. Выразительность и лаконичность попевки уже в первой интонации указывают на родство с дзукскими песнями, создавая настроение спокойной лирики, светлой грусти. Ведь дзукская песня – типичная монодия, развивающаяся на линеарных мелодических началах.

Второй пласт верхнего регистра более сложен: изящный, извилистый, декоративный контрапункт, решенный в чисто инструментальной манере: с обостренными, не получающими разрешения тяготениями, широкими, неоднократными ходами на септиму, тритон, потенциально несущими элементы конфликтности, противоречия. Прихотливый, «декоративный» ритм аналогичен линиям жертвенного дыма из картины Чюрлениса «Жертва». Здесь же это скорее солнечные блики морского мерцания, холод. Звуки вне лада – сами по себе «пятна-блики».

Сочетание 3-х контрастно-противоположных пластов-мелодий (контрастных как в интонационно-мелодическом так и ладо-тональном отношении) складывается в общую музыкально-поэтическую картину. В этом контрасте тем – главный образный конфликт: трепетно-человеческий, душевный образ диатонической мелодии как таковой несовместим с холодно-сверкающей зыбкостью «инструментальной» темы. Но их конфликт, живущий в учащенном пульсе земного времени словно отстранен, «снят» перед дыханием Вечности – перед лицом неизмеримых глубин Моря.

Andante предполагает в дальнейшем полифоническое развитие. Развитие во втором разделе части (15 такт) происходит по принципу экспозиции фуги, где проводится сначала тема, затем ответ, два удержанных противосложения.

С самого начала и далее наличие трех пластов означает как в образном, жанровом так и в структурном отношении самостоятельность каждой линии. Сочетание трех пластов в этом произведении, трех самостоятельных тем ведет к одновременному сочетанию различных ладо-тональных структур, которые не образуют единой монолитной тональной системы. Определяется этот составной принцип как «политональное письмо» (Н. Гуляницкая). Каждая из тем складывается вокруг своего устоя, выявляя, главным образом, модально-монодийный тип высотной организации.

Так, нижний пласт – «фундаментальный слой (Н. Гуляницкая, с.154) – в первых двух вступительных тактах утверждает тон «а» как устой. Наш слух, воспитанный на традициях классической гармонии, предполагая дальнейшее развитие, ориентируется на тональность Ля мажор. На фоне «колокольной сексты» звучит исходная диатоническая тема (средний пласт), который мелодически утверждает тоны «а» и «d». Это может быть тональность ре минор. Но центральным тоном собственно мелодического движения(мелодической «осью») является тон «а» - это мелодическая тоника диатонического напева. Самый конец этой темы выстраивает тональность гармонического ре минора, поддерживаемого несколькими акцентно-значимыми тонами из других пластов. Однако, подчеркивания мелодического устоя «а», наличие «cis» несут в себе идею монодийного доминантового лада.

Третий пласт, проходящий в самом высоком регистре в процессе «поиска» пунктов притяжения образует так называемую модальную версию, т.е. искусственный звукоряд – целотонный пентахорд с малой секундой (или с м3 при обращении звукоряда), охватывающий широкий диапазон (в сравнении с двумя другими темами) – две октавы, в результате стремительного взлета на коротком 3х-тактовом отрезке времени. Строение пентахорда в процессе развития постоянно варьируется, появляется в различных обращениях. Ранее указывалось, что в этой теме нет высотного устоя, она будто «парит» над двумя нижними пластами, затрагивая легким прикосновением ступени пентахорда. Поэтому нарочито холодна, лишена теплого дыхания. Для будущего развития и общей ладогармонической идеи произведения чрезвычайно важным является вызревание в контурах этой мелодии увеличенного трезвучия cis-f-b, которое противостоит также контурно намеченному минорному трезвучию d-f-a в диатонической теме.

Поскольку эта тема вступает позднее двух других, она накладывается на уже вызревающий тональный контекст (a-d). Поэтому новый звук «сиЬ», по отношению к складывающейся диатонике, осмысливается как II низкая ступень к мелодическому устою «а». Этот тон подчеркивает линеарно-монодическую идею музыки (фригийский лад) и идею доминантового лада.

В звукоряде рее диатоническом тоны «b» и «cis», с мелодическим устоем «а» как раз и является конструктивным признаком доминантового лада, т. к. по отношению к предполагаемому «ре», мелодия как бы строится от V ступени к V ступени. Безусловно, это древняя традиция, связанная с переходом автентического лада в плагальный: но усложненная гармоническими функциональными тяготениями, и в частности, вводнотоновым ходом cis-d.

Уже на заре гармонической эпохи (XIV-XVIвека) аналогичное ладо-мелодическое построение гармонически дополнялось вводнотоновым ходом cis-d, что видно в примере.

автентический лад плагальный лад

d e f g a b c d II a b c d e f g a

finalis repercussa repercussa finalis repercussa

В дальнейшем развитии контрапунктирующие голоса последовательно расцвечивают музыкальную ткань звучанием различных устоев и различных звукорядов: диатонического и искусственного. В целом создается насыщенная, колоритная, четко спланированная политональность, в которой каждая мелодическая линия организована модально и содержит богатство вариантов.

При соединении различных звукорядных систем тональности выбираются не стихийно. Структура политональной организации образуется на основе принципа интервального соотношения строев. Выявим в политональной структуре тональный центр и в связи с ним уровень тонального плана и принцип, закономерности его развития.

В экспозиционном 4 такте (1ое проведение тем) отмечается двойственность восприятия тонального центра. 1-2 такты – вступление нижнего пласта – настраивает на звучание ля мажора, но с проведения темы в диатонике ре минора, органный пласт может быть переосмыслен как Д6 в ре миноре. Но определить ре минор как основную тональность однозначно нельзя в силу действия указанных монодийных принципов. В самой природе мелодического лада заложено особое сопряжение звуков квинты (d-a), их «борьба» за право называться тоникой. Т.о., наблюдается момент движения по бесконечному кругу: стремление от устоя d к устою а(движущий момент – интонации мелодического вводнотонового разрешения b-a, но устой «а» дается в виде Б53 и по законам гармонического разрешения вводных тонов возвращается в «d». Перекличка этих двух звукорядов бесконечна. Постоянное переплетение устоев и господство общей диатоники при свободном мерцании тонов «b» и «h» (и как их отголоски «es» и «е») составляют общескрепляющий звуковой комплекс для всех 3х пластов начала пьесы.

В 11-ом разделе пьесы (такты 1-5) формируются Ув53, которые затем будут появляться в драматургически важных моментах. Импульсом к появлению увеличенного трезвучия является искусственный лад – целотонный пентахорд. Понятно, что Ув.53 выражает тот же образ, что и пентахорд. Так, звук «b» трактуется как фригийская ступень к «а», а «а» при гармонизации дает ля-мажорное трезвучие (cis). В искусственном звукоряде как и в общем суммарном звукоряде (со всех пластов) нет тона «фа#», т.к. это вводный тон к «соль», а звукоряд от «соль» избегается до репризы. Лишь в 4м такте появляется «фа#», без тяготения в «соль», образуя новое

Ув53 d-fis-b.

В заключении 1 раздела пьесы вновь проводятся три экспозиционных пласта с сохранением всех гармонических отношений, но звучат они уже на уровне as-es, уходя от начального изложения 3х полифонически соединенных тем на интервал уменьшенной квинты вверх. И здесь целотонная тема мелодически обрисовывает еще одно Ув53 – g-h-es (dis). Но драматургически важный момент – переход от 1части ко 2ой озвучен в свободном среднем голосе нисходящей мелодии- искусственный лад, вариант пентахорда – 4 тона+м2 – вновь обрисовывает Ув53 (такты 17 и 18); и вновь хроматическая тема-пласт возвращается к a-cis-f. По завершении 2 раздела в связке-переходе сопоставляются два увеличенных трезвучия, сформировавшиеся еще в экспозиции. Этот момент своего рода кульминация гармонического развития.

Заканчивается все произведение необычно. Чюрленис дает два варианта окончания на выбор исполнителю. В основе первого окончания – Ув53 d-fis-b, появляющееся на протяжении всей пьесы особенно часто. В основе второго – минорный секстаккорд - d-fis-h, как порождение совсем иной диатонической ладовой системы, а, соответственно, и иного круга образов. Такое окончание с равнозначным выбором двух вариантов окончаний согласуется с выраженной в начале образной концепцией.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Для Чюрлениса очень характерно художественно-метафорическое, символическое осмысление жизни. Это свидетельствует о его склонности к поэтическим ассоциациям. И можно предположить, что с помощью музыкальных символов композитор воплощает два мира: мир Человека, реальности, связывая это с диатонической звучностью и мира фантастики и природной стихии, выраженного в красках искусственных ладов, увеличенных трезвучий. Сопоставление с уравновешенностью диатоники подчеркивает неустойчивость звучания увеличенных аккордов, особенно это ясно ощущается при стремлении их достигнуть разрешения.

Давая окончание пьесы в двух вариантах, Чюрленис дает выбор интерпретатору – звучание диатонического секстаккорда содержит в себе относительное завершение, обретение покоя, окончание же на увеличенном трезвучии сохраняет перед внутренним взором мир фантазии, мир красочно-фантастических полотен композитора. Отсюда можно сказать, что появление увеличенного трезвучия связано и с поисками красочности, воплощением настроения. «Магия колорита», - говорил Гегель, - взаимопроникновение красок, отражение рефлексов, которое переливается в других отражениях, такое тонкое, беглое, духовное»(с. 183). Заостренный интерес к звучанию – стилистическая черта Чюрлениса, восходящая к творчеству композиторов-романтиков и русских классиков. Увеличенное трезвучие – это излюбленный выразительно-изобразительный семантический прием многих музыкантов при воплощении в гармонических красках образов фантастики, водной стихии. Особенно близок Чюрленису в этом отношении Клод Дебюсси: близкие ладо-гармонические краски сочетаются с характерными для обоих композиторов узорно-изысканными рисунками деталей и прозрачными, нежными оттенками, передающими сказочную тишину звездных небес, тайн моря и т.д.. И с этой точки зрения два варианта концовки andante подобны «золоту переливающейся чешуи Балтики» (Ландсбергис, с. 174), которая сегодня, как и тысячу лет назад рисовала на берегу след отступающей волны.

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Список использованной литературы**  1. Винокур Г.О. «Биография и культура» -М., 1997. 2. Воложин С. И.Чюрленис. Художественный смысл произведений живописи и литературы - Одесса: Студия “Негоциант”, 1999 - 215  3. Гуляницкая. Введение в современную гармонию. – М.: Музыка, 1984. 4. Иванов Вяч. Чурлянис и проблема синтеза искусств //Собрание сочинений - Брюссель, 1979. Том 3. С. 147-17 5. Иконникова С.Н. «История культурологических теорий»-2-е издание.-СПб, 2005. Стр. 6. Каган М.С. Искусствознание и художественная критика. СПб, 2001 7. Кокорина Е. Г. Синтетичность как особенность культуры переходного периода. Диссертация на соискание научной степени кандидата культурологии по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского. – Симферополь, 2010 8. Кабанова А.П. Откровение красоты, или тайна Чюрлёниса // интернет-журнал «Дельфис» delphis.ru/journal/article/otkrovenie-krasoty-ili-taina-chyurlenisa 9. Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т.2- СПб. 1998.  10. Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса. – М.: Музыка, 1975. 11. Мосолова Л.М. Основы теории художественной культуры. СПб, 2001 12. Раса Андрюшите-Жукене. Живопись // ciurlionis.eu/ru/zhivopis 13. Рерих Н.К. Чюрлёнис // Художники жизни. — М.: МЦР, 1993. — 88 с. 14. Шамшин Л.Б. Биография // Культурология ХХ век. СПб, 1997. С.61 15. Шапошникова Л.В. На берегах иных миров // Тернистый путь красоты. — М.: МЦР, 2001. 16. Шестков А. Микалоюс Чюрлёнис. Сквозь пространство и время//"Киевский ТелеграфЪ" 22 — 28 октября 2010 №43 (545) c-cafe.ru/days/bio/52/024\_52.php 17. Цесюлевич Л.Р. Ключи к творчеству М.К. Чюрлёниса// Журнал «Восход», № 9 (209), 2011. rossasia.sibro.ru/voshod/article/31142 |