

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ ИРИНЫ АНАТОЛЬЕВНЫ РУСЯЕВОЙ

КУРСОВАЯ РАБОТА ПО ГАРМОНИИ

студентки II курса теоретико-композиторского факультета

МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

РУСЯЕВОЙ И. А.

МОСКВА 1966 год

С. РАХМАНИНОВ. ЭТЮД-КАРТИНА МИ-БЕМОЛЬ МИНОР

(оп. 39 № 5)

Этюд-картина С. В. Рахманинова ми-бемоль минор, наряду с другими пьесами 39-го опуса, был написан между сентябрём 1916 года и февралём 1917 года. Пьесы этого цикла были последним произведением Рахманинова, написанным им до отъезда за границу. В этот зрелый период творчества композитора в его произведениях появляются новые черты, которые проявляются в музыкальном языке и в характере образов.

Этюд ми-бемоль минор относится к произведениям ярко эмоциональным, он «замечателен по яркой образности и выразительной силе..., проникнут бурным, мятежным пафосом и приподнятой драматической взволнованностью. В его общей эмоциональной окраске и характере музыкального изложения есть нечто родственное знаменитому ре-диез минорному этюду А. Скрябина. Но у Рахманинова после большого, мощного нарастания этот страстный порыв постепенно ослабевает, и произведение заканчивается мягкой спокойной кодой, окрашенной в светлые мажорные тона». ¹

Основная тема этюда является своего рода тезисом, она имеет мужественный характер, с чертами патетики. Взволнованный характер придаёт музыке триольное аккордовое движение в сопровождении.

В развитии музыкального материала – три динамические волны, что соответствует разделам формы: экспозиция, средняя часть и реприза. Центральная кульминация падает на начало репризы, «на вершине экстатического подъёма возвращается основная тема, но в другой инструментровке: теперь она «провозглашается» в басу, звучит властно. В этом смысловом «крещендо», в этом «росте» темы проявляется поистине симфонический замысел». ²

¹ Ю. Келдыш. История русской музыки. Часть 3-я. Гос. муз. изд-во. Москва, 1954 г. (стр. 382).

² М. Арановский. Этюды-картины Рахманинова. Музгиз, 1963 г. (стр. 34).

Середина трёхчастной формы контрастная. Здесь контраст динамический и фактурный. Он готовится и в гармоническом плане. Если для крайних частей характерно преобладание устойчивости и ясной опорности на центральную тонику, то средний раздел отличается неустойчивостью и частой сменой тональностей.

Экспозиция:

1-е предложение – тонально устойчивое, в ми-бемоль миноре;

2-е предложение – начинается рядом отклонений, модулирует в си-бемоль мажор.

Средняя часть – тонально неустойчивая.

Реприза, дополнение и кода – тонально устойчивы. ми-бемоль минор – ми-бемоль мажор.

Первая часть пьесы представляет собой период, модулирующий в тональность мажорной доминанты. Период распадается на два предложения, из которых первое проходит в основной тональности, на тоническом органном пункте. Каждая фраза возвращается к тоническому трезвучию. Тоника окружена различными аккордами, звучащими на органном пункте тоники. 1-я фраза содержит последовательность: I – V натуральная – VII к S с задержанием – VI₇ – V – I.

В следующих фразах тоническая гармония чередуется с альтерированной субдоминантой, которая сменяется натуральной субдоминантой, непосредственно ведущей в тонику. В 3-й фразе встречается трезвучие ми-бемоль мажора, но его появление связано с секвенцией, состоящей из аккордов: VII – I (ми-бемоль мажор); - VII – I (ре-бемоль мажор). Таким образом, тоника сопоставляется с аккордами субдоминанты, с альтерированной субдоминантой и с доминантой, включающей VII натуральную ступень.

2-е предложение более неустойчиво, приводит к полной каденции в си-бемоль мажоре. Начинаясь в ми-бемоль миноре, 1-я фраза модулирует в соль-бемоль мажор, хотя основная тема остаётся прежней. В результате, тоника соль-бемоль мажора возникает в виде септаккорда, т.к. происходит объединение двух трезвучий: соль-бемоль мажорного и си-бемоль минорного.

ПРИМЕР 1

Начало пьесы

Op. 39 № 5

ПРИМЕР 2

Начало 2-го предложения

Каденция в соль-бемоль мажоре закрепляется отклонением в S (ля-бемоль минор). В последнем отклонении в ре-бемоль мажор тоника также звучит в виде септаккорда, в результате соединения трезвучий ре-бемоль мажора и фа минора, где трезвучие фа минора является элементом темы.

В последующей секвенции мелодическая линия представляет собой трансформированную интонацию основной темы.

ПРИМЕР 3

1-е предложение



ПРИМЕР 4

2-е предложение



Аккордовые последовательности в этой секвенции представляют собой соединение малого септаккорда с ум. 5 и доминанты, т.е. соединение увеличенного секундаккорда DD и D (аналогично начальным аккордам из «Тристана»).

ПРИМЕР 5



ПРИМЕР 6

Схема



Эта секвенция движется по малым терциям, намечая тональности: ля мажор, до мажор, ми-бемоль мажор. Каденция в си-бемоль мажоре готовится органичным пунктом доминанты в басу (фа), причём, в начале готовится си-бемоль минор и на органном пункте доминанты, в результате секвенции, в мелодии основного тематического материала возникает ряд отклонений: ля-бемоль мажор, соль-бемоль мажор, до-бемоль мажор. Соединение в тональности ля-бемоль мажор звучания темы в фа миноре образует тонику с секстой, аналогично тоническим септаккордам, о которых уже упоминалось.

Данные тональности отклонений на органном пункте связаны и с си-бемоль минором, и с си-бемоль мажором, и одновременно близки тональности ми-бемоль минор, поэтому появление трезвучия си-бемоль мажора после разрешения доминанты этой тональности воспринимается ещё и как доминанта ми-бемоль минора, т.е. одновременно с функцией тоники в этом трезвучии си-бемоль мажора ощущается переменная функция доминанты.

Начало середины обрисовывает одноимённую мажоро-минорную систему (си-бемоль мажор – си-бемоль минор).

ПРИМЕР 7

мажор с оттенком миксолидийского отклонения

одноимённый минор

Последующие тональности: си-минор – си мажор – до мажор, вводятся постепенно через общие аккорды. Это VI низкая ступень предыдущей тональности, равная доминанте последующей.

ПРИМЕР 8

СХЕМА



b-moll ----- h-moll

В отличие от сложных вертикалей первого периода (наслоение на органнй пункт иных функций, появление тоники в виде септаккорда) в средней части более прозрачное изложение, почти отсутствуют полифункциональные сочетания.

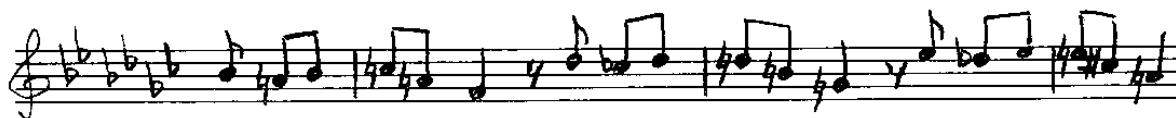
Дальнейшее развитие приводит к кадансовому басу основной тональности. Начальная секвенция (после установления до мажора) содержит почти точное повторение в мелодии, но с гармоническим варьированием. В основе последовательности – сочетание двух диссонирующих аккордов, например, следуют две доминанты к си мажору и к си-бемоль мажору.

ПРИМЕР 9

СХЕМА

Дальнейшее соединение аккордов включает уменьшённые септаккорды приводящие к тонике си мажора, от которой новая секвенция поведёт к репризе. В этой секвенции в мелодии опять участвует тематическое ядро.

ПРИМЕР 10



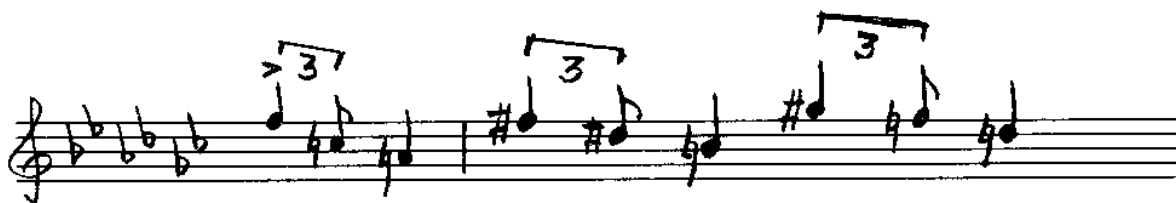
В этой секвенции использован принцип соединения далёких трезвучий в тритоновом соотношении. Здесь прослеживается связь тонов аккорда, присутствие вводнотонности в каждом звене секвенции.

ПРИМЕР 11

При сопоставлении си мажора и фа мажора использовано соединение двух тонических аккордов. После установления тоники фа мажора, берётся аккорд альтерированной S, который также отстоит на тритон от последующего трезвучия соль мажора. Здесь также имеют место вводнотонные ходы (по секвенции). Аналогично соединены соль мажор с ля мажором.

Далее секвенция сжимается, в мелодии используется 2-я половина предыдущей секвенции. Здесь аналогичное тритоновое движение баса, тот же принцип построения. Нужно отметить трансформацию в мелодии секвенции.

ПРИМЕР 12



В данном случае также наблюдается движение по тональностям в секундовом соотношении. Далее идёт сопоставление двух тональностей: ми-бемоль мажор и си минор. На органном пункте доминанты основной тональности пьесы доминанта ми-бемоль мажора сопоставляется с тоникой си минора, на основе общего звука ре. Происходит переокраска этого звука, который является терцией для доминанты ми-бемоль мажора и для тоники си минора.

После этого сопоставления начинается движение баса по малым терциям. Голоса, наслаивающиеся на бас в этих аккордах, бас которых движется по малым терциям, образуют уменьшённый вводный септаккорд. Эта цепь малых терций приводит к органному пункту доминанты основной тональности – ми-бемоль минор. В мелодии образуется поступательный хроматический ход. Здесь присутствует параллельное движение аккордов по хроматической гамме. В этом движении есть секвенционное развитие, каждое звено которого состоит из трёх аккордов. Это септаккорды различных структур, образующие надстройку на доминантовом органном пункте.

ПРИМЕР 13

 Musical notation for Example 13, showing a piano score with two systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system includes dynamic markings *ff*, *p*, and *cresc.*, and a performance instruction *accel.* above the right-hand part. The second system includes a performance instruction *rit.* above the right-hand part. The notation features complex chordal textures in both hands, with some notes marked with accents (>).

Это секвенционное развитие на органном басу доминанты ми-бемоль минора образует предъикт к репризе пьесы.

Реприза полностью повторяет 1-е предложение экспозиции, но имеет расширение, приводящее к дополнению. В репризе изменена аккордовая структура. Основная тема перенесена в средний голос и звучит в низком регистре. Бас имеет аккордовую фигурацию, в чём сказывается влияние средней части. В верхних голосах – аккордовое изложение, имеющее свою линию развития.

ПРИМЕР 14

The musical score for Example 14 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo I pesante" and the articulation is "molto marcato". The upper voice (treble staff) plays a series of chords, while the lower voice (bass staff) plays a more active line with eighth and sixteenth notes. A bracket above the first two measures indicates a specific section.

В расширении используется хроматическое нисходящее движение аккордов, причём, в верхнем голосе на первую долю каждого аккорда берётся задержание к аккордовым звукам.

ПРИМЕР 15

The musical score for Example 15 is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "rit." (ritardando). The upper voice (treble staff) plays a series of chords, while the lower voice (bass staff) plays a more active line with eighth and sixteenth notes. A bracket above the first two measures indicates a specific section.

Дополнение проходит целиком на тоническом органном пункте, здесь часто появляется вводный звук в доминанту (ля бекар).

В коде сопоставляются ми-бемоль минор и ми-бемоль мажор. Всё построено на тоническом органном пункте, за исключением двух тактов (прилегающие созвучия). Две основных тональности коды равноправны, т.к. каждая господствует один такт, а затем сменяется одноимённой. Но к концу преобладает ми-бемоль мажор, и вся пьеса заканчивается в этой тональности.

ВЫВОДЫ

На протяжении почти всей пьесы используются органные пункты, в основном, тонические и доминантовые. Органные пункты присутствуют и в секвенциях средней части, в основном, тонические. В крайних частях органные пункты использованы для укрепления основной тональности; в средней части органные пункты часто меняются, в соответствии с неустойчивым характером этой части.

В крайних частях пьесы возникает полифункциональность, наложение на тонический органный пункт других функций. Это различные виды D и S.

В средней части и в коде использована одноимённая мажоро-минорная система. В средней части сопоставляются различные тональности, в коде – чередование на тоническом органном басу ми-бемоль минора и ми-бемоль мажора, что приводит к утверждению последней тональности.

Нужно отметить перегармонизацию мелодии во 2-м предложении экспозиции. Если в 1-м предложении основная тема проходит на тоническом органном пункте, то во 2-м та же мелодия звучит на фоне отклонения в соль-бемоль мажор и другие тональности.

В секвенции 2-го предложения экспозиции и во всех секвенциях средней части в различном освещении проходят те или иные элементы, взятые из основной темы. В средней части тема получает различное гармоническое освещение, и во всех секвенциях средней части в различном освещении проходят те или иные элементы, взятые из основной темы. В средней части тема получает различное гармоническое освещение и в динамизированной репризе звучит в своём основном виде. Таким образом, гармоническое варьирование, наряду с трансформацией, является основным приёмом в развитии темы пьесы.
