# Методы вокального пения

Концентрический метод

Основоположником русской вокальной школы считается русский композитор и вокальный педагог М. И.Глинка, который в своей вокальной практике с целью развития певческого голоса первый применил концентрический метод. Этот метод можно считать универсальным, так как он лежит в основе методических систем различных авторов и используется, как для вокального обучения взрослых, так и детских голосов.

Концентрический метод основан на ряде положений:

• плавное пение и без придыхания, чтобы обеспечить достаточно плотное смыкание голосовых складок, не допускающее нерациональной утечки воздуха;

• при вокализации на гласную букву, например «А», должна звучать чистая фонема, без «га – га», чтобы не нарушать плавности звучания;

• непринужденность и свобода голосообразования (так как всякие мышечные зажимы свидетельствуют о нарушении координации в работе голосообразующего комплекса из – за форсировки и регистровой перегрузки);

• умеренно открывать рот при пении с целью создания оптимальных акустических условий для работы источника звука, так как подскладочное давление, рефлекторно реагируя на степень открытия рта, заставляет голосовые сладки работать в том или ином регистровом режиме;

• не делать никаких гримас и усилий, речь идет о чрезмерных усилиях, ибо звук, произведенный без всяких усилий, не может быть вокально-полноценным. Он будет вялый и бестембральный. Такой способ звукообразования не создает условий для тренировки мускулатуры голосового аппарата. Правильное голосообразование предполагает в меру активное звучание, производимое с каким – то оптимальным усилием работающих мышц ;

• петь не громко и не тихо, так как использование форте или пиано соответственно настраивают голосовой аппарат на грудное или фальцетное пение, а мецце форто - обеспечивает смешанное голосообразование. Однако это не следует понимать так, что форте и пиано вообще нельзя пользоваться во время пения, ведь пение этих нюансов необходимо для тембрового обогащения звучания голоса в процессе решения различных исполнительских задач. Но mf должно превалировать, особенно на первом этапе вокального обучения, исходя из того, что mf –понятие относительное

для различных голосов, поэтому силу голоса необходимо соразмерять с индивидуальными возможностями ученика.

• уметь долго тянуть ноту ровным по силе голосом (это гораздо труднее, чем менять силу, так как по мере того, как воздух выходит, давление под голосовыми складками падает, а звук надо сохранить таким же по силе и высоте). В таком случае дыхательным мускулам приходиться дополнительно постепенно напрягаться, чтобы сохранять постоянным подскладочное давление и тем самым обеспечивать постоянную динамику и тембр голоса. Это создает определенные условия и для их тренировки на выносливость и вызывает ощущение певческой опоры;

• петь звукоряд вниз и вверх ровным по тембру звуком (это значит сохранять одинаковый регистровый настрой, что возможно лишь в пределах небольшого по диапазону отрезка звукоряда и, конечно, при соблюдении одинаковой динамики). Например, можно пользоваться вокальными упражнениями с одной, двумя, тремя, четырех и пяти нотами;

• без portamento и некрасивых « подъездов» прямо попадать в ноту, используя мягкую атаку звука. Это связано с тем, что современными исследованиями установлено, что момент возникновения звука в значительной мере определяет характер последующей работы голосовых складок, а также слуховое восприятие качества интонации и тембра голоса. Вот почему придается такое значение точности попадания голоса в ноту в момент атаки звука;

• соблюдать последовательность заданий при построении вокальных упражнений: сначала упражнения строятся на одном звуке в пределах примарной зоны, затем на двух рядом расположенных, которые необходимо плавно соединять, следующий этап – тетрахорды как подготовка к скачкам с последующим поступенным заполнением, арпеджио и гаммы (интонирование большой секунды вверх и малой секунды вниз, которое считается самым трудным упражнением. Без сознательного управления регистровым механизмом здесь не обойтись, поэтому это упражнение следует давать более продвинутым студентам). Для исполнения упражнений с двумя, с тремя нотами вверх следует объяснить поющему, что нижний звук надо сознательно облегчить, используя мягкую атаку и минимальную силу звука. В противном случае при постепенном повышении тона будет расти напряжение в голосе. То же самое происходит при интонировании восходящих скачков в мелодии. При пении упражнений сверху вниз следует рекомендовать поющему подсознательно брать более высокую позицию последующей ноты, чем позиция предыдущей, благодаря такому приему интонация голоса не съезжает и поющий с одинаковой силой направляет звук в « маску»;

• нельзя допускать усталости, так как она кроме порчи голоса ничего не приносит.

В итоге внимательно петь четверть часа значительно эффективнее, чем четыре часа без него. Таким образом, все положения, лежащие в основе концентрического метода, прямо или косвенно нацелены на управление работой голосовых складок в различных регистрах.

Фонетический метод

Этот метод используется в вокальной работе как один из способов на тот или иной тип регистрового звучания голоса.

Известно, что каждая фонема, слог или слово целостно организуют работу всего голосового аппарата в определенном направлении. Малейшие изменения артикуляционного уклада одной и тоже фонемы создают уже новые акустические и аэродинамические условия для работы голосовых складок, что сказывается на тембре голоса.

Составить общий план упражнений, целесообразный для всех голосов или даже однотипных, из-за индивидуальных различий обучающихся пению, очень трудно. Так как при индивидуальном обучении пению возможны варианты: если удобно петь на гласную «а», то можно начинать пение с него, при глубоком звучании голоса лучше петь на гласную «и», при плоском – с «у». Поэтому в процессе пения вокальных упражнений гласные надо нивелировать, чтобы добиться ровности тембрового звучания голоса.

Специфика пропевания гласных заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембровой ровности звучания голоса. Округление гласных можно достигнуть через прекрытие звука во время пения, которое не следует путать с затемнением. Прикрытие звука осуществляется за счет определенного положения надгортанника и влияет на задний уклад гласных, а самбрирование – на передний. Любой гласный звук можно спеть округло или плоско при одинаковом положении губ. Следовательно, округление и выравнивание гласных при пении происходит не за счет губ, а за счет гортани, т.е. унифицируется не передний их уклад, а задний. При пении существенно изменяются размеры и объем ротоглоточной трубки: она удлиняется или укорачивается в зависимости от певческого положения гортани. Во время пения полости гортани должны расширяться тем самым, увеличивая объем ротовой полости за счет опускания нижней челюсти, дна рта и поднятия мягкого неба, что создает акустические возможности для округления гласных во время пения.

Гласных в русском языке десять, шесть из них простые – и, э, а, о, у, ы; четыре сложные – я (йа), е (йо), ю (йу), е (иэ).

Гласный «и» самый звонкий из всех гласных звуков. Его следует применять во время пения упражнений, когда следует настроить голос поющего на головное резонирование. При этом гласная помогает собрать и приблизить звук. Пение такого гласного применяют если у поющего глухое затемненное звучание голоса. В тоже время, при пении «и» гортань поднимается, поэтому пение этого гласного близка к высокой певческой форманте, гласную «и» хорошо соединить с другой любой гласной для усиления форманты этой гласной. Также гласная «и» способствует созданию активной атаки голоса. Гласное «и» образуется при значительном сокращении голосовых складок, активизирует их смыкание и потому очень эффективно его применение при сипе, особенно если этот призвук присутствует как остаточное явление мутации.

Гласное «ы» по артикуляционному укладу неудобно для пения, ведь его артикуляция связана с напряжением корня языка и может вызвать зажим горла и горловые призвуки. Эту гласную не следует применять при пении вокальных упражнений. А во время пения вокального произведения надо посоветовать поющему приблизить звучание «ы» к «и», таким образом уменьшается неудобство его артикуляции.

Гласная «а» занимает среднее положение между звонкими и глухими гласными, легко поддается округлению. При его произношении ротоглоточный канал принимает наиболее правильную рупоробразную форму, положение гортани близко к певческому. Из-за всех этих качеств часто применяют «а» при пении упражнений и вокализов. Эта гласная лучше других гласных помогает освободить артикуляционный аппарат, выявить природный тембр голоса.

Гласный «э» по артикуляционному укладу не всегда удобен. Целесообразно применять его в случаях, когда голос звучит на этом гласном лучше, чем на остальных. У низких мужских голосов гласный «ы» бывает удобен при формировании головных звуков. Он способствует активной атаке.

Гласный «о» способствует хорошему поднятию мягкого неба, наводит на ощущение зевка и положения глотки при округлении звука, помогает снятию горления и зажатия. Петь гласную «о» рекомендуется при чрезмерно близком, резком и плоском звучании голоса.

Гласный «у» самый глубокий и «темный» гласный, поэтому не применяется при углубленном и глухом общем фоне звучания голоса. При пении этого гласного больше, чем на всех других гласных поднимается мягкое небо, расширяется ротоглоточная трубка.

«У» активизирует голосовые складки, значительно стимулирует работу губ, наводит на ощущение прикрытия в верхнем регистре мужского голоса, также помогает изжить плоское, чрезмерно близкое звучание голоса.

При пении сложных гласных следует обратить внимание поющего на то, что первый звук «й» должен мгновенно смениться вторым тянущимся звуком, при этом педагогу нужно следить, чтобы после быстрой смены артикуляции с «й краткого» на основной звук не искажалось звучание последнего. Применение этих гласных способствует созданию более собранного, близкого, яркого и высокого звучания соответствующих простых гласных звуков, активизирует голосовые складки в момент атаки. При горлении и зажатости эти гласные следует применять осторожно.

Нахождению близкой вокальной позиции способствуют сонорные согласные: р, л, н, м, з, где голос преобладает над шумом. Согласную «р» следует пропевать утрированно, что активизирует кончик языка и способствует ясной дикции во время пения.

При использовании в вокальных упражнениях различных слогосочетаний надо учитывать степень трудности произношения согласных, которая зависит от места их образования. Следует помнить, что по мере удаления места их образования от губ к гортани они выстраиваются в следующую последовательность: звонкие – м, б, в, д, з, н, л, р, ж, г; глухие- п, ф, т, с, ц, ш, к, х.

Наиболее легкие из них полярные: м, г. Чем дальше по ряду от них к середине, тем артикуляция сложнее. Начинают принимать участие все более сложные сочетания работающих артикуляционных органов: зубы, корень языка (середина его или конец), мягкое небо.

При пении глухих согласных, где голос полностью выключен, следует обратить внимание поющего на тот момент, что они тянут голосовой аппарат к речевой, а не к певческой установке. Поэтому они требуют очень быстрого пропевания, как бы «спрессовано» окружающими гласными, чтобы гортань не успела отклониться от певческой позиции. Это будет экономить и расход дыхания (т.к. глухие согласные образуются без звука, лишь при утечке воздуха) и способствовать выработке кантилены. При вялой артикуляции произношение глухих согласных замедляется. В этом случае голосовая щель задерживается в разомкнутом положении более длительное время, появляется сип. Вот почему с самого начала вокальной работы необходимо добиваться активной артикуляции, но не допускать при этом чрезмерных напряжений и мышечных зажимов.

Поскольку первая и главная задача в вокальной работе – это научить тянуть звук, петь напевно, первые упражнения следует вокализировать с помощью

чистых гласных, а для исправления каких- либо недостатков певческого голоса использовать различные слогосочетания.

Метод показа и подражания

В певческой практике следует различать: метод подражания вокально-технический; метод подражания художественно- исполнительский. Используя эти методы, вокальный педагог должен умело владеть показом, используя различные регистры своего голоса.

Методом показа и подражания художественно - исполнительских моментов, способов выразительности особенно не следует увлекаться. Целесообразнее прийти к ним методом воздействия на эмоциональную сферу поющего, заставив его прочувствовать художественный образ, пережить его в результате восприятия и анализа музыки и текста. Поисковые ситуации и наводящие вопросы помогут поющему найти соответствующие приемы вокального исполнения, проявить инициативу в их поиске, благодаря чему развивается мышление, самостоятельность и творчество обучающего пению.

Метод подражания следует применять на первом этапе вокальной работы, так как с помощью подражания начинающий певец сможет целостно организовать голосовую функцию и сознательно закрепить то, что непроизвольно возникает. При повторных воспроизведениях удачных моментов во время пения, внимание поющего направляется на запоминание мышечных, вибрационных и слуховых ощущений, возникающих в этот момент. Из-за того, что метод показа направляется лишь на раскрытие сущности певческого приема, опираясь на слуховое восприятие и проходит на уровне подсознания, его можно применять только на первом году вокального обучения. В дальнейшем этот метод должен проходить от подражания к постепенному осмыслению поющего своих вокальных движений и самостоятельному их использованию, он должен сам найти внутренние установки для выполнения той или иной исполнительской задачи. А это возможно только при условии, если исполнительская задача понятна и исполнительский прием для поющего будет органически вытекать из цели как результат, который легко закрепляется.

Таким образом, от подсознательного подражания к осмыслению художественного образа и осознанному поиску вокальных приемов и способов исполнения – такова цель использования метода показа и подражания в классе сольного пения.

Метод мысленного пропевания

Метод мысленного или внутреннего пения один из основных в практической вокальной работе. Использование мысленного пропевания даже на первом этапе вокального обучения имеет смысл. В подобном случае этот метод выполняет роль активизации слухового внимания, направленного на восприятие и запоминание звукового эталона. Он подготавливает почву для более успешного вокального обучения, но не подменяет вокальную тренировку, так как научиться правильно интонировать и воспроизводить звук можно только в процессе самого пения.

Использование метода внутреннего пения связано с такими видами психической деятельности, как музыкально – слуховые представления (не только высоты тона, но и всех вокально-исполнительских компонентов). Музыкальные и эмоциональные выразительные представления во время пения, неизбежно изменяют ритм певческого дыхания в соответствии с музыкальной фразировкой, вызывая ощущение певческой опоры, внутренней мышечной активности певческого аппарата. Мысленное пение учит внутренне сосредоточиться, предохраняет голос от переутомления при необходимости . Многократное повторение с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение, которое необходимо для большей выразительности исполнения, слуховое внимание делает направленным. На занятиях в классе сольного пения можно использовать следующий методический прием: при демонстрации концертмейстером образца исполнения вокального произведения, поющий должен внимательно слушать аккомпанемент и мысленно пропевать с активной, хотя и беззвучной артикуляцией. Это активизирует мышечный аппарат всего голосообразующего комплекса, включая и дыхательную мускулатуру.

Таким образом, мысленное пение можно считать основой формирования вокально-слуховых представлений и совершенствования слухо - двигательных связей. Его надо рассматривать как один из наиболее оптимальных, эффективных методов повторения, разучивания, исполнительного совершенствования вокального репертуара, усвоения новых вокальных приемов или трудно интонируемых оборотов в пении, а также форму самостоятельной работы с наименьшими затратами голоса.

Метод сравнительного анализа

В практике вокального обучения метод сравнительного анализа нашел широкое применение. Этот метод используется с первых уроков, когда поющий должен дать свои первые эстетические оценки певческому звуку. Сравнивая различные образцы звучания голоса, поющий учится понимать и дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокального исполнения, отличать правильное звукообразование от неправильного. Благодаря протекающим при этом аналитическим умственным операциям у

него активно развиваются мыслительные способности, вокальный слух и художественный вкус. Методом сравнительного анализа педагог учит поющего не только слушать, но и слышать себя, что формирует навыки самоконтроля в процессе обучения пению. Известно, что поющий слышит себя иначе, чем со стороны. Поэтому сравнение звучания своего голоса в записи с заданным эталоном или представлением о нем помогает учащемуся наиболее ярко услышать недостатки своего исполнения. Вот почему в учебном процессе сольного пения целесообразно и полезно использовать запись голосов учащихся на магнитофон. Метод сравнительного анализа можно использовать также и при прослушивании пения других учащихся или записей знаменитых оперных певцов. При этом музыкальное восприятие обучающегося пению становится осознанным, углубляются и уточняются вокально-слуховые представления о качестве певческого звука и способах его образования, а, следовательно, улучшается и воспроизведение.

В заключении можно сказать, что все перечисленные методы, сложившиеся в вокальной практике, не исключают, а взаимодополняют друг друга. С общедидактической точки зрения в них входят следующие методы и приемы: наглядный метод (слуховой и зрительный); словесные методы (беседа, обсуждение, объяснение, образные сравнения, оценка, анализ, вопросы, поощрения, указания, уточнения и пр.); метод повторения пройденного материала.

Каждый из этих методов представляют собой систему приемов, объединенных общностью задач, стоящих перед педагогом и учащимся в вокальном классе и подхода к их решению.

**МИНОБРНАУКИ РОССИИ**
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**
**«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ»**

# ВВЕДЕНИЕ В ФОРТЕПИАНО

## ХРЕСТОМАТИЯ

**Уфа 2019**

**УДК 786.2**
**ББК 85.315,42**
**В 24**

Введение в фортепиано: хрестоматия / сост. Е.А. Мороз. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2019 – 121 с.

*Настоящее издание предназначено для студентов, обучающихся по направлению 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)», первый профиль «Музыкальное образование».*

*Сборник произведений рассчитан на обучающихся бакалавриата, не имеющих базового музыкального образования. Хрестоматия может быть использована как учебное пособие при изучении дисциплин «Основной музыкальный инструмент»», «Аранжировка и инструментовка народных мелодий», «Дополнительный музыкальный инструмент», а так же при прохождении творческой и педагогической практик.*

Составители и музыкальные редакторы:

**Мороз Е. А.,** заслуженная артистка Российской Федерации и Республики Башкортостан, профессор Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы

**Хайбуллина Р.Ф**.,кандидат педагогических наук, доцент кафедры МИ и ТМ Башкирского государственного педагогического университета им.М.Акмуллы

# ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Данное учебное издание адресовано в первую очередь студентам педагогических вузов, обучающимся по направлению «музыкальное образование». Профессиональная подготовка музыканта любой специализации – это зависящий от ряда внешних и внутренних факторов процесс и результат освоения определенного культурного опыта, связанного с музыкальной деятельностью. Одним из таких факторов является имеющийся у студента музыкально-исполнительский опыт, а именно – опыт игры на фортепиано. Однако, в отличие от вузов искусств, для которых обязательным является наличие у студентов среднеспециального образования в соответствии с профилем обучения, в педагогических вузах стартовый уровень музыкальной подготовки обучающихся может иметь существенный диапазон различий как в багаже теоретических знаний, так и в качестве пианистических навыков. Нельзя не признать и тот факт, что нередки случаи полного их отсутствия. Вместе с тем, именно фортепиано является тем инструментом, владение которым определяет как успешность освоения студентом целого ряда профильных дисциплин в период обучения, так и возможность дальнейшей профессиональной адаптации специалиста. Поэтому скорейшее постижение основ фортепианной игры студентами, не имеющими достаточной исполнительской базы, является насущной задачей подготовки будущих учителей музыки в современных условиях.

В настоящее время отечественная фортепианная педагогика располагает довольно значительным и активно пополняющимся массивом нотной литературы для начального обучения. Его условно можно разделить на две далеко не равные по количеству различного рода изданий (школ, хрестоматий, сборников) группы. Основная – это пособия, предназначенные для обучения детей дошкольного и младшего школьного возраста. Их содержание построено, как правило, исходя из особенностей восприятия и мышления младших школьников. Другую, значительно меньшую часть фортепианной литературы для начинающих, составляют самоучители для взрослых. Они предназначены для тех, кто хотел бы самостоятельно научиться играть на фортепиано на любительском уровне.

Таким образом, в учебно-методическом обеспечении процесса начального фортепианного обучения обнаруживается определенный пробел, связанный с неориентированностью имеющихся учебных изданий на взрослых обучающихся и на освоение ими пианистических навыков в связи с предстоящей профессиональной деятельностью в педагогической сфере.

Учитывая все это, составители предлагаемой Хрестоматии руководствовались также следующим. Во-первых, репертуар, предлагаемый для обучения студентов, не должен быть слишком «детским». Во-вторых, он должен быть им интересен и, таким образом, мотивировать к выучиванию. В третьих, необходимо интенсифицировать процесс освоения самых разнообразных пианистических навыков и приемов, исходя из потребности скорейшего включения студентов в учебно-исполнительский процесс.

Таким образом, стремясь наиболее разносторонне представить посильный для начинающих пианистов репертуар, составители Хрестоматии включили в нее небольшие музыкальные произведения различных жанров и стилистических направлений. Ряд пьес, включенных в сборник, – это оригинальные произведения, написанные композиторами специально для фортепиано. Также составители сочли возможным представить как двуручные, так и четырехручные переложения популярных мелодий и фрагментов известных музыкальных произведений. При этом все вошедшие в Хрестоматию произведения разнообразны по фактуре, что дает возможность уже с первых занятий знакомить обучающихся с полифоническим, гомофонным, аккордовым изложением. Пианистические навыки, сформированные у студентов при их освоении, создадут необходимую практическую базу для освоения профильных дисциплин. Кроме того, многие произведения из данного сборника могут быть использованы во время прохождения студентами педагогической практики.

Хрестоматия состоит из шести разделов – «Пьесы», «Полифонические пьесы», «Этюды», «Вариации и сонатины», «Ансамбли», «Популярные мелодии в простом изложении». Одна из отличительных особенностей предлагаемой Хрестоматии – включение в ее разделы различных обработок башкирских мелодий и пьес башкирских композиторов. Думается также, что для обучающихся и их педагогов окажется небезынтересным раздел «Популярные мелодии в простом изложении».

Хочется верить, что предлагаемое издание поможет будущим учителям-музыкантам освоить основы фортепианной игры с радостью и удовольствием и послужит отправной точкой для их дальнейшего совершенствования.

Использование данной Хрестоматии не предполагает отказа от работы с иными изданиями хрестоматийного характера.

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПЬЕСЫ


1. Во поле береза стояла – русская народная песня……...5
2. В низенькой светелке – русская народная песня……..5
3. Военный марш – Ф. Шуберт…….....6
4. Голубой Дунай – И. Штраус……...7
5. Пьеса – И. Гайдн……..……....8
6. Гульназира – башкирская народная песня, обр. А. Кубагушева..……...9
7. Гулькай– башкирская народная песня, обр. А. Кубагушева ……...9
8. Настроение – Л. Виндер….....10
9. Три поросенка – Д. Уотт……....11
10. Маленький блюз – Н. Мордасов…….....12
11. Колыбельная – А. Терегулова……..13
12. Новогодняя полька – Ан. Александров……...14
13. Сумерки – Н. Мордасов …….....15
14. Буги-Вуги – Н. Мордасов …….....…16
15. Старый мотив – Н. Мордасов …….....…17
16. Джигит-кураист - башкирская народная песня, обр. О. Божневой…...18
17. Колыбельная – А. Гедике…….....19
18. Мазурка – А. Гедике……..…20
19. Вороной иноходец – башкирская народная песня, обр. Р. Сальманова.21
20. Старая волынка – Р. Петерсен……...22
21. В разлуке – А. Гречанинов…….....……23
22. Ужасно интересно – В. Шаинский. . . . . …….....….24
23. Бедняк – Н. Вилм…….....……25
24. Юлготло – башкирская народная песня, обр. А. Азнагулова…….....26
25. Махисаруар – башкирская народная песня, обр. А. Азнагулова……...26
26. Ялсығол – башкирская народная песня, обр. А. Азнагулова ….....27
27. Такмак – башкирская народная песня обр. А. Азнагулова ……...27
28. Сурок – Л. Бетховен…….....28
29. Грустная песня – В. Цытович……...……29
30. Веселый поезд – Р. Газизов……....……..30
31. Песенка – А. Терегулова……..…….32
32. Перовский – башкирская народная мелодия, обр. М.Валеева…...……34
33. Пьеса – Ш. Майер…….....35
34. Пьеса – Ш. Майер …….....…36
35. Синяя даль – Н. Мордасов.....37
36. Серенада – Р. Петерсен.....38
37. Чувство радости – Н. Вилм.....40


## ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ


38. Ария из оркестровой сюиты №3 – И. Бах.....42
39. Аве Мария – Ф. Шуберт.....42

40. Бурре – Л. Моцарт.....43
41. Тихо все кругом – Р. Леденев.....43
42. Менуэт – Л. Моцарт.....44
43. Менуэт – И. Гайдн.....45
44. Менуэт – И. Бах.....46
45. Менуэт – И. Бах.....47
46. Сицилиана – И. Бах.....48
47. Маленький гавот – Р. Петерсен.....49
48. Куранта – Ф. Каттинг.....50
49. Прелюдия – С. Ишбулатов.....51
50. Канон – А. Терегулова.....52
51. Адажио – Т. Альбинони.....53
52. Адажио – Д. Штейбельт.....54

## ЭТЮДЫ

53. Этюд – И. Беркович.....55
54. По лесенке – В. Волков.....56
55. На белых клавишах – Н. Горлов.....56
56. Этюд – Л. Келлер.....57
57. Этюд – Л. Шитте.....59
58. Веселая игра – Р. Леденев.....60
59. Накрапывает дождик – С. Фейнберг.....61
60. Этюд – В. Адигезалов.....62
61. Этюд – И. Беркович.....63
62. Этюд – Э. Хольцвайс.....64
63. Этюд – Т. Беренс.....64
64. Этюд – В. Волков.....65
65. Этюд – Л. Шитте.....66
66. Этюд – Б. Барток.....67

## ВАРИАЦИИ И СОНАТИНЫ

67. Песенка с вариациями – Н. Потоловский.....68
68. Литовская народная песня – И. Чюрлионите.....68
69. Вариации на тему «Пойду ль я, выйду ль я» – Т.Назарова.....69
70. Тема с вариациями – Ю. Весняк.....70
71. Вариации на тему белорусской народной песни «Савка и Гришка – Н. Литкова.....71
72. Малих – башкирская народная песня, обр. Т. Подоксеновой.....72
73. Сонатина – И. Беркович.....73
74. Рондо – К. Орф.....74
75. Сонатина – И. Беркович.....76
76. Сонатина – Т. Салютринская.....77
77. Сонатина – И. Беркович.....78
78. Сонатина – Ф. Шпиндлер.....80
79. Сонатина – И. Ванхаль.....81

80. Сонатина – Д. Штейбельт.....82

## АНСАМБЛИ

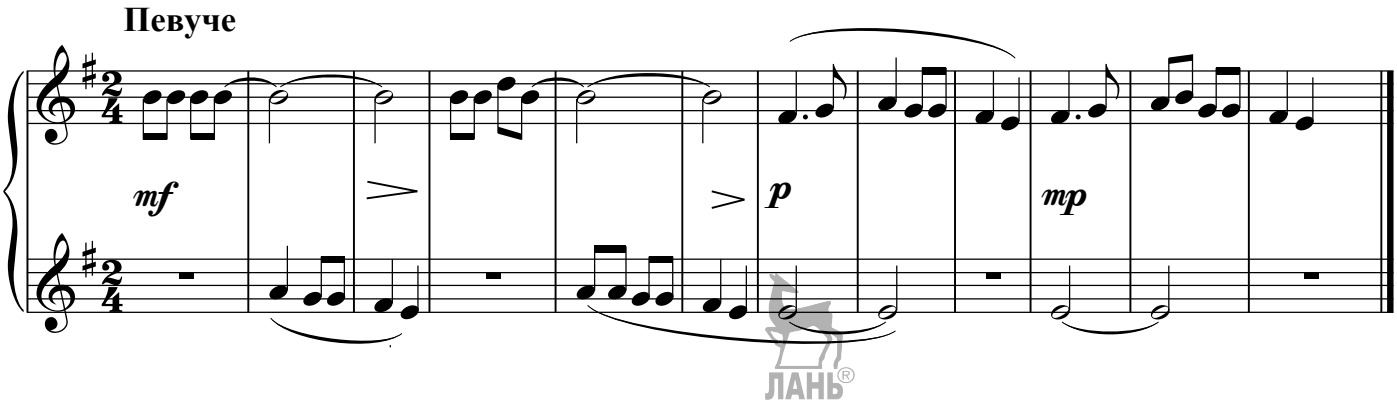
81. Легкая пьеска – А. Андрэ.....83
82. Колыбельная – Р. Паулс.....84
83. Жаворонок – А. Родригес.....85
84. Светит месяц – русская народная песня, обр. С. Ляховицкой.....86
85. Я на горку шла – русская народная песня, обр. С. Ляховицкой.....88
86. Санта-Лючия – итальянская народная песня, обр. М. Махориной.....90
87. Весна идет – А. Зиннурова.....91
88. Песня счастья – А. Зиннурова.....94
89. Моя волшебная страна – А. Зиннурова.....96
90. Иряндек – башкирская народная песня, обр. А. Минкова.....98
91. Йома – башкирская народная песня, обр. З. Ибатулиной.....100
92. Гопак – М. Мусоргский.....102
93. Июньский ветерок – Р. Касимов.....104

## ПОПУЛЯРНЫЕ МЕЛОДИИ В ПРОСТОМ ИЗЛОЖЕНИИ

94. Колыбельная Светланы – Т. Хренников.....107
95. Песенка крокодила Гены – В. Шаинский.....108
96. В траве сидел кузнечик – В. Шаинский.....108
97. Память – Э. Уэббер.....109
98. Музыка из к/ф «Эммануэль».....109
99. Вчера – П. Маккартни.....110
100. Регтайм – С. Джоплин.....110
101. Ваше благородие, госпожа разлука – И. Шварц.....111
102. Путники в ночи – Б. Кемпферт.....112
103. История любви – Ф. Лей.....113
104. Музыка из к/ф «Шербургские зонтики» – М. Легран.....114
105. Музыка из к/ф «Мужчина и женщина» – Ф. Лей.....114
106. Прощай, любовь – Д. Руссос.....115
107. Песенка зайца и волка на карнавале – Г. Гладков.....116
108. Песенка львенка и черепахи – Г. Гладков.....118

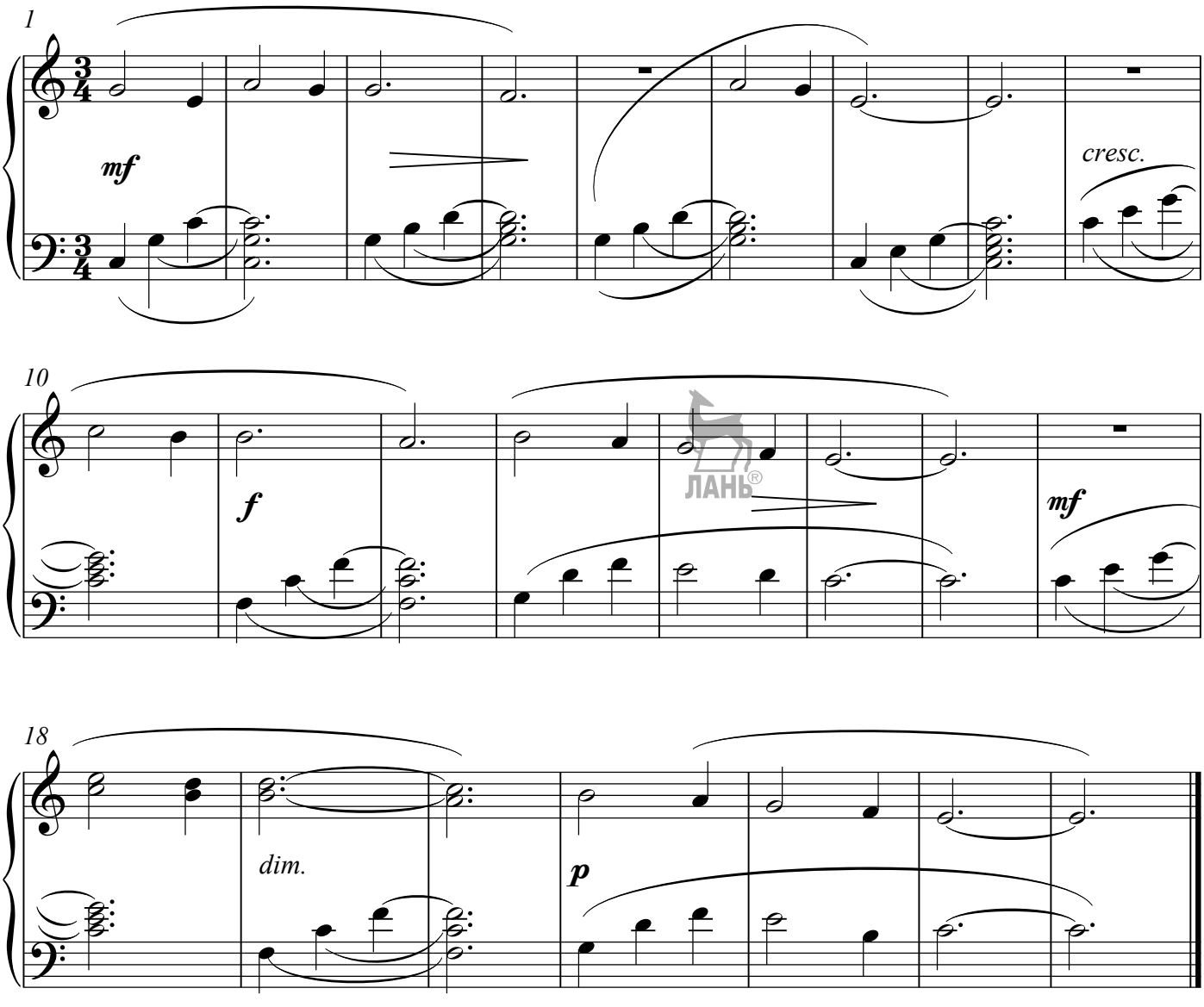
# ВО ПОЛЕ БЕРЁЗА СТОЯЛА

Русская народная песня




# В НИЗЕНЬКОЙ СВЕТЁЛКЕ

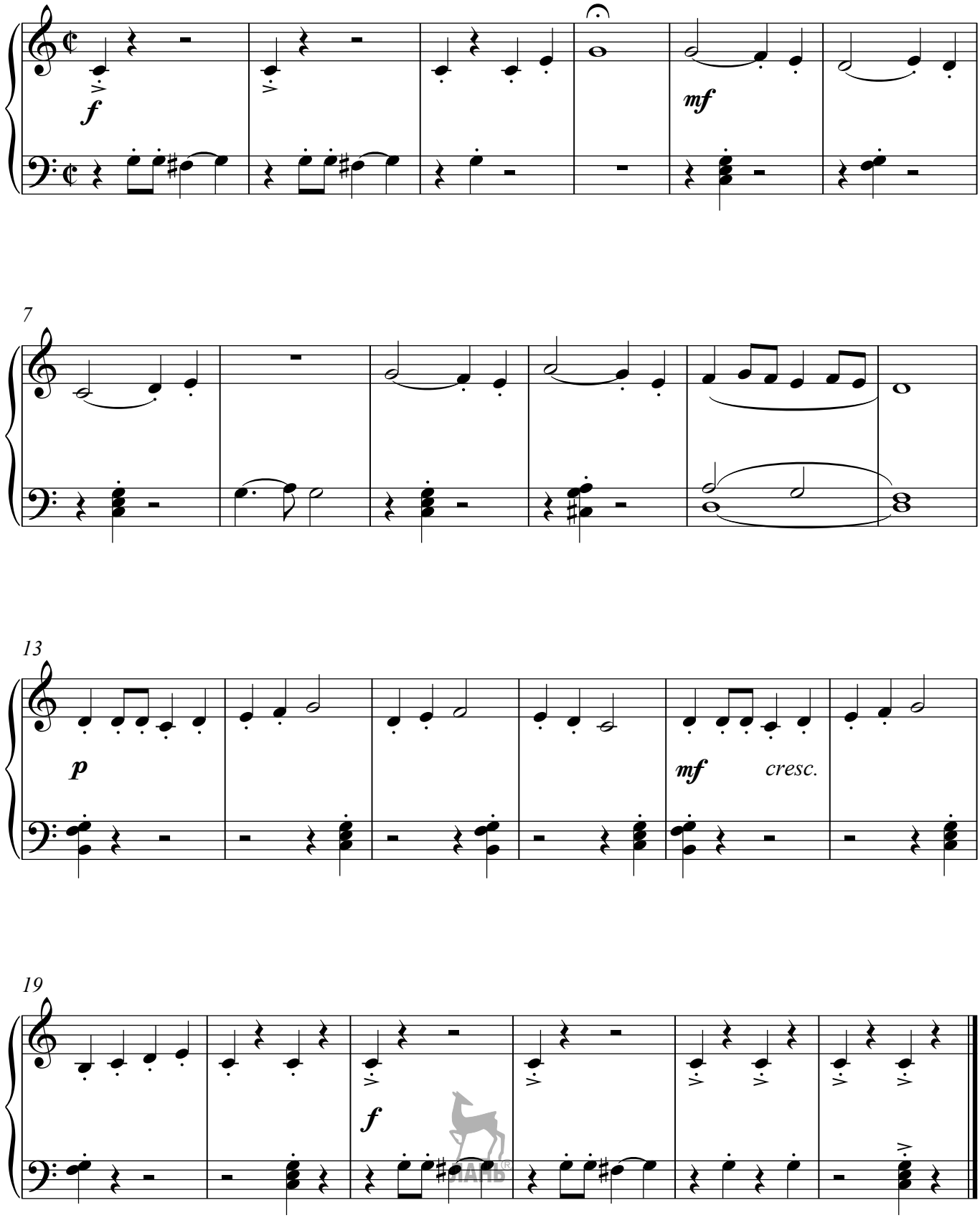
Русская народная песня



# ВОЕННЫЙ МАРШ

Ф.Шуберт

**В темпе марша**

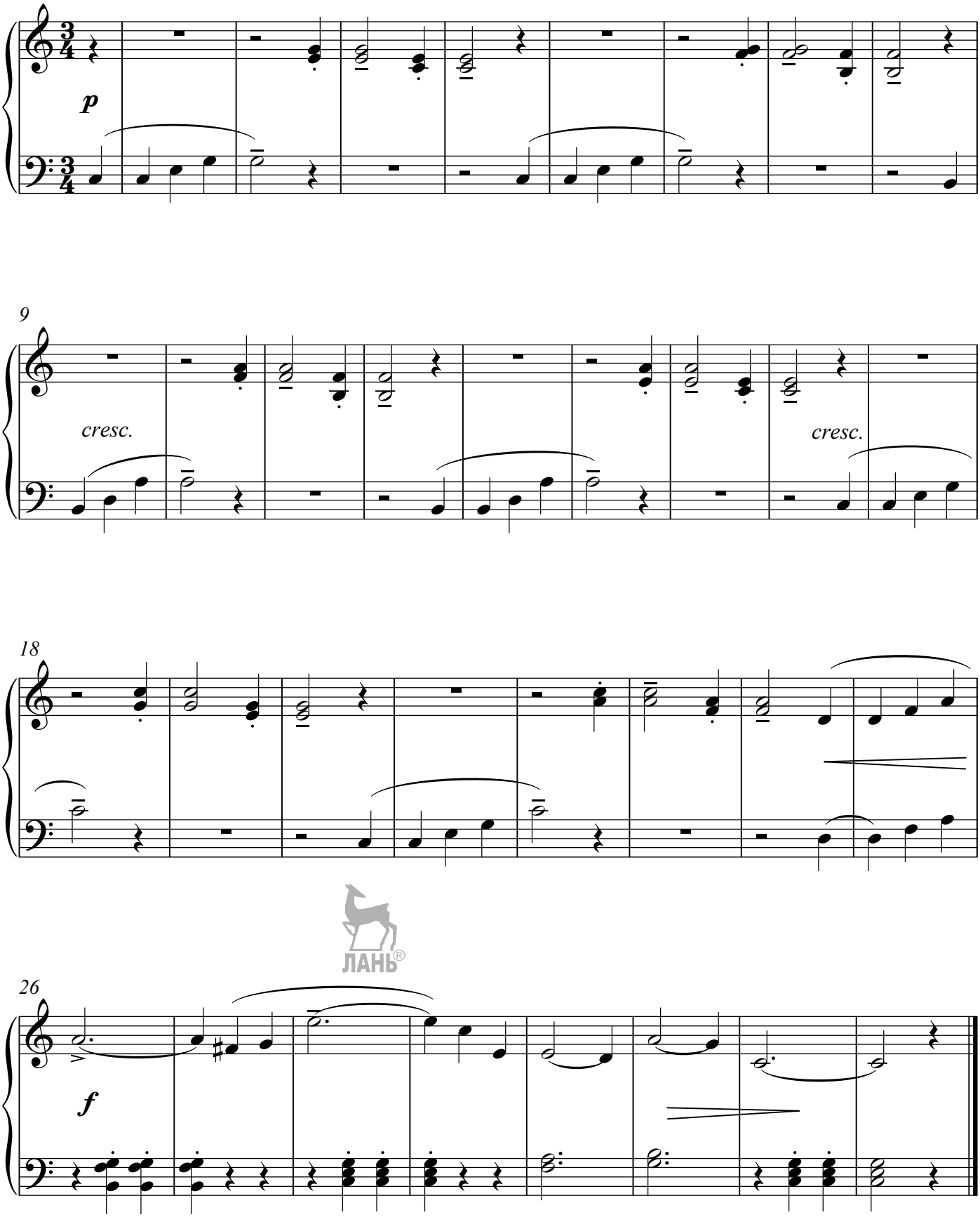



ЛАНЬ®

# ГОЛУБОЙ ДУНАЙ

**В темпе вальса**

И.Штраус

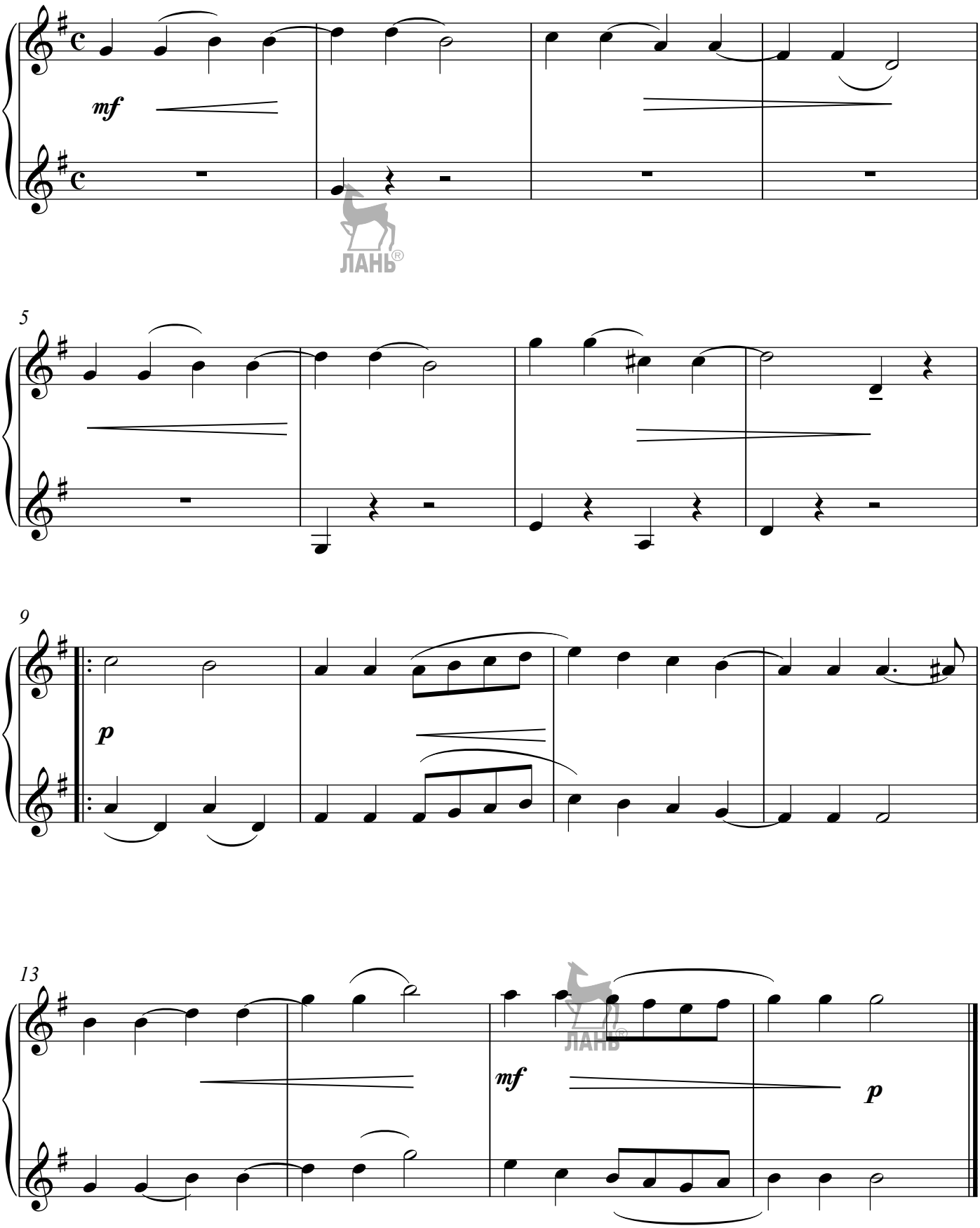



ЛАНЬ®

# ПЬЕСА

**Неторопливо**

Й.Гайдн



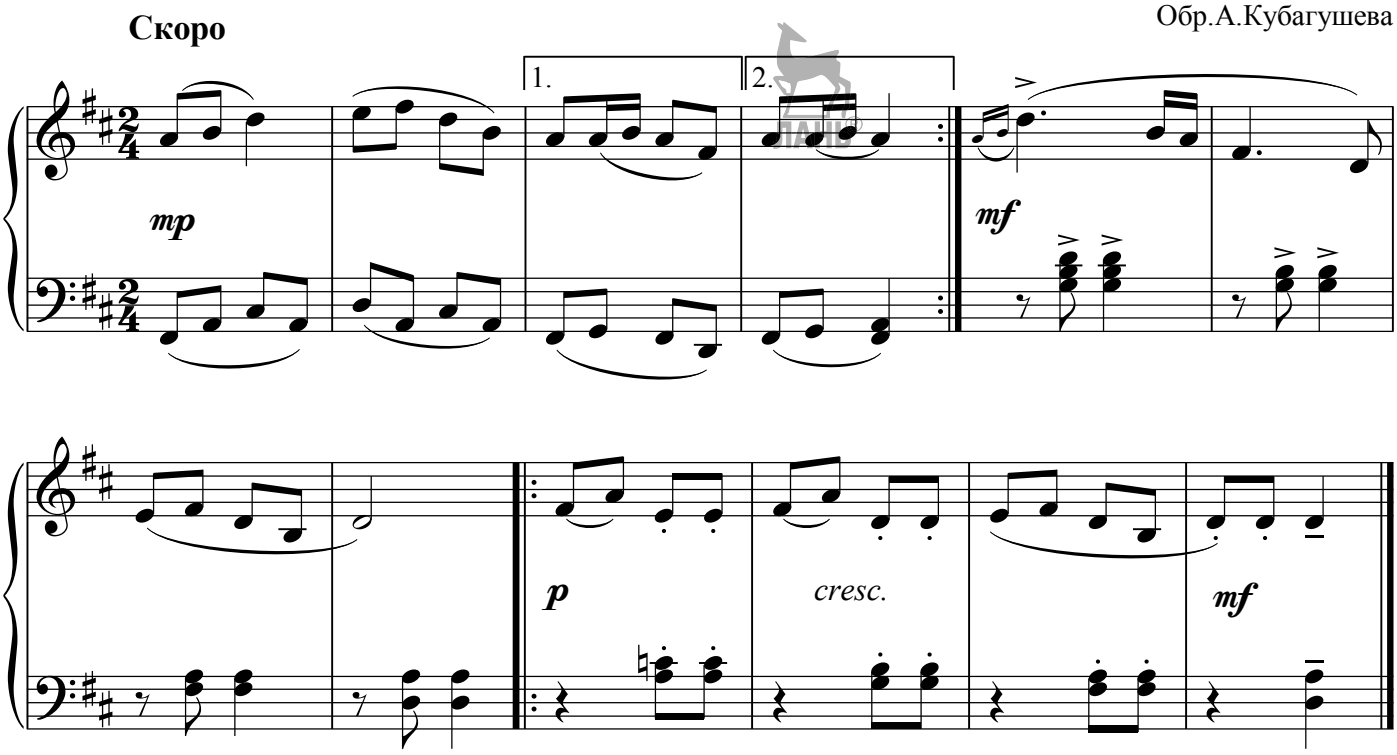

ЛАНЬ®

# ГУЛЬНАЗИРА

Башкирская народная песня

**Скоро**

Обр.А.Кубагушева

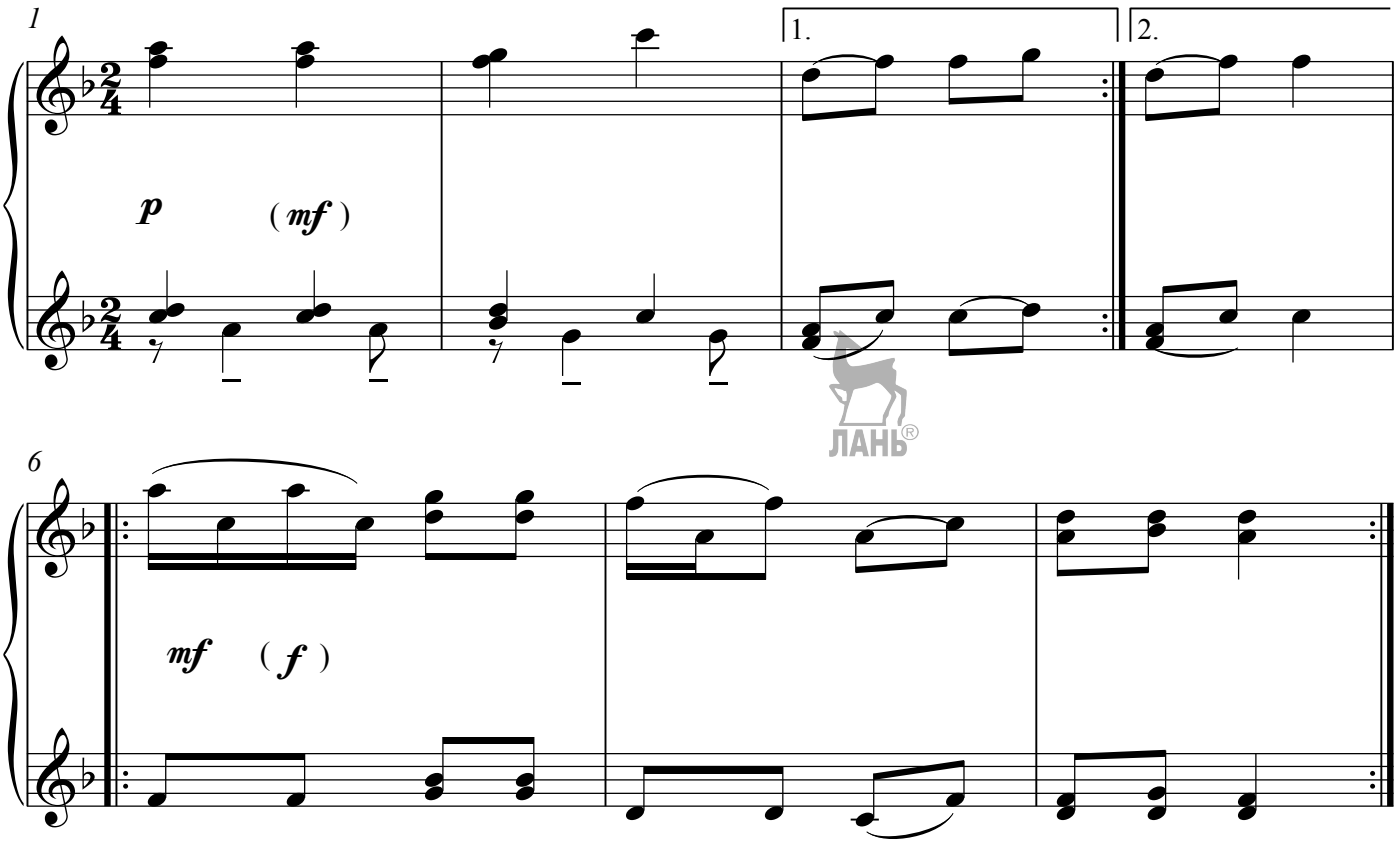



# ГУЛЬКАЙ

Башкирская народная мелодия

**Умеренно**

Обр.А.Кубагушева




ЛАНЬ®

# Методические материалы
# Музыкально-компьютерные технологии образовании

**Тема. MIDI-технологии и стандарты звука.**

*Что такое МИДИ интерфейс*

Приступая к описанию MIDI-интерфейса, необходимо сделать маленькое вступление, поясняющее само понятие «интерфейс» (interface). Если вы уже прочитали введение, то помните, что пользовательским интерфейсом называют способ обмена информацией между программой и пользователем. Интерфейсом вообще называют то, что обеспечивает обмен информацией между различными аппаратными или программными средствами. Это может быть и какое-либо физическое устройство, и программный элемент, и целый комплекс, содержащий и то, и другое, причем зачастую не в единственном числе.

Например, обмен данными между компьютером и принтером обычно осуществляется с помощью параллельного интерфейса Centronix, между компьютером и сканером — с помощью интерфейса SCSI, а программные приложения с ОС Windows 98 часто взаимодействуют с помощью программного интерфейса приложений (application program interface — API).

Долгое время единственным способом обмена данными между электронными музыкальными инструментами и вспомогательными приборами была обычная передача звуковых колебаний в виде колебаний электрических. Однако в 80-е годы многим ведущим производителям музыкального оборудования стало понятно, что этого недостаточно, и вскоре был принят стандарт на интерфейс MIDI, который и рассмотрен в данной главе.

*Понятие MIDI*

Аббревиатура MIDI означает «Musical Instruments Digital Interface», то есть цифровой интерфейс музыкальных инструментов. Иногда в отечественной литературе его называли «ЦИМИ», однако это обозначение как-то не прижилось, и сейчас принято повсеместно употреблять английскую аббревиатуру.

С самого начала следует твердо запомнить, что по MIDI никогда не передается звук. MIDI-информация ничего общего не имеет со звуковыми колебаниями. С помощью MIDI можно передавать только информацию о тех действиях, которые производятся на данном устройстве — нажатие на клавиши, кнопки и т. д. Например, когда мы нажимаем клавишу «до» второй октавы, по MIDI тут же передается сообщение «нажата клавиша до второй октавы», когда нажимаем на педаль — передается сообщение «нажата педаль» и т. д.

Рассмотрим для начала простой пример, на который и ориентировались производители, договариваясь о стандарте MIDI. Представим себе студию с несколькими электронными инструментами. Для того чтобы музыкант мог одновременно управлять ими, раньше ему пришлось бы все время вертеться от одного инструмента к другому, а уж о том, чтобы взять аккорд одновременно на трех из них, и вовсе речи не было. Используя MIDI, он может управлять всеми инструментами с одной клавиатуры, поскольку каждый инструмент способен реагировать на команды с клавиатуры другого инструмента так же, как и на команды со своей собственной. Назначив разным сегментам клавиатуры управление разными устройствами, музыкант сможет одновременно играть на всех имеющихся электронных инструментах. При этом все они, кроме одного, вообще могут не иметь клавиатуры, что позволит сэкономить много места в студии.

Теперь представьте себе устройство, которое запоминает последовательность действий, производимых на электронном музыкальном инструменте при исполнении какой-либо музыкальной пьесы, а также временные промежутки между этими действиями (оно называется секвенсером). Такая информация займет совсем немного памяти. Если же потом воспроизвести эту запись последовательности действий на том же устройстве, мы получим исполнение, идентичное оригинальному. Если в исполнении нас что-либо не устраивает (к примеру, пассаж сыгран неровно), то это легко исправить, чуть изменив

значения временных промежутков между действиями, что невозможно в обычной звукозаписи.
Кстати, именно так очень часто применяют MIDI и сегодня. Вообще значение MIDI трудно переоценить. Вот уже более 10 лет этот стандарт активно используется музыкантами, и список музыкальных пьес, созданных с его помощью, занял бы не одну сотню страниц.
*Что такое МИДИ интерфейс*
Для того чтобы установить MIDI-коммутацию между музыкальными устройствами, обычно применяют трехжильные кабели с разъемами типа DIN (такими же разъемами пользовались ранее в отечественной аудиотехнике). В MIDI-соеди-нениях используются контакты № 2, 4 и 5 (рис. 3.1). Подойдет, естественно, и «универсальный» пятижильный кабель, так как в нем указанные контакты также задействованы.
В устройствах со стандартным MIDI-интерфейсом имеется три разъема, обозначаемых как MIDI IN, MIDI OUT и MIDI THRU.
Разъем MIDI IN — это входной разъем, через который поступает MIDI-информа-ция с других устройств. MIDI OUT — выходной разъем, через который устройство передает информацию о производимых на нем действиях. И наконец, MIDI THRU — это тоже выходной разъем, через который устройство в неизменном виде пересылает информацию, полученную через MIDI IN.
Поскольку начинающие пользователи часто путают назначение двух выходных разъемов, давайте взглянем на них еще раз. Итак, информация о всех действиях, которые производятся на устройстве (нажатия клавиш и т. п.) всегда выходит только через разъем MIDI OUT и НЕ выходит через разъем MIDI THRU. А информация, полученная по MIDI (через разъем MIDI IN) в неизменном виде отправляется дальше через разъем MIDI THRU, но обычно НЕ выходит через MIDI OUT.
*MIDI-сообщения и MIDI-файлы*
*Типы MIDI-сообщений*
Итак, по MIDI передается информация о действиях, выполняемых на музыкальном устройстве. Передаваемое по MIDI сообщение об одном таком действии будем называть MIDI-сообщением. Рассмотрим, какие же сообщения могут передаваться по MIDI.
Начнем с самого распространенного типа MIDI-сообщений — нажатия клавиши (Note On или Key On). Это сообщение несет в себе информацию о двух параметрах: номере нажатой клавиши и силе удара по ней.
Здесь необходимо сделать небольшое пояснение. Дело в том, что большинство параметров MIDI могут принимать значения от 0 до 127 (почему так, будет объяснено ниже). Поэтому размер полной MIDI-клавиатуры составляет 128 клавиш, которые пронумерованы в восходящем порядке. Поскольку для музыкантов привычнее оперировать с названиями нот и номерами октав, в MIDI-стандарте описано соответствие между номером клавиши и его «интуитивным» значением. Однако номера октав здесь отличаются от принятых на традиционных акустических инструментах.
Нота, которая на рояле обычно называется «до» первой октавы, то есть расположенная в центре клавиатуры (middle C, центральная «до» ), в MIDI-терми-нологии обычно называется «до» третьей октавы, что соответствует клавише номер 60. Сами октавы нумеруются от минус второй до восьмой. Клавиша номер 0 соответствует «до» минус второй октавы, а клавиша номер 127 — «соль» восьмой октавы. При этом надо помнить, что реальная высота звуков зависит от того, каким образом построен тот «инструмент», которым мы управляем по MIDI, и номер MIDI-октавы — это всего лишь вспомогательное значение. Конечно, далеко не все устройства имеют клавиатуру из 128 клавиш. Как правило, сама клавиатура имеет меньшие физические размеры: от трех- и четырехоктавной (37 и 49 клавиш соответственно) до «полной фортепианной» (88 клавиш); при этом номера клавиш для передаваемых MIDI-сообщений молено настроить с помощью ручек управления или кнопок. Например, в четырехоктавных клавиатурах по

умолчанию передаются номера клавиш в диапазоне от 36 до 84 (от «до» первой до «до» пятой октавы), но можно включить режим, при котором диапазон передаваемых номеров будет от 24 до 72 (транспозиция на -1 октаву) или, например, от 0 до 48. Многие клавиатуры имеют также возможность транспозиции на нецелое число октав, например, в нашем случае это может быть диапазон от 34 до 82 (транспозиция на -2 полутона, при этом вы играете как бы в строе «си-бемоль»). Сила удара по клавише измеряется как скорость ее движения вниз при нажатии, поэтому этот параметр принято называть по-английски velocity или velocity on. Он имеет также 128 градаций. Максимальная сила нажатия соответствует значению 127, а минимальная — 1. Значение, равное 0, используется особым образом, об этом будет рассказано чуть ниже.

Только очень качественные MIDI-клавиатуры обеспечивают 128 градаций при измерении velocity on. Многие устройства измеряют этот параметр более грубо, используя, например, 32 или 16 градаций (в последнем случае выходными значениями могут быть 7, 15,23,31,39,47,55,63,71,79,87,95, 103, 111, 119 и 127). Такое измерение приводит к менее точной передаче и записи исполнения, и при выборе MIDI-клавиатуры на это следует обратить особое внимание. Правда, ситуацию усложняет тот факт, что данная особенность устройств далеко не всегда документируется.

Некоторые дешевые MIDI-клавиатуры (обычно встроенные в устаревшие синтезаторы) вообще не измеряют силу нажатия, передавая по MIDI все время одно и то же значение, например 64. Однако в последнее время такие устройства уже не производятся.

Итак, MIDI-сообщение «нажатие клавиши» содержит в себе информацию о номере нажатой клавиши и силе удара по ней (velocity). Теперь рассмотрим другой важный тип MIDI-сообщения — отпускание клавиши (Note Off или Key Off). Важно понимать, что отпускание клавиши — это совершенно самостоятельное MIDI-событие, никак не связанное с нажатием клавиши (кроме как по смыслу). Устройство, получившее по MIDI сообщение о нажатии клавиши, начинает воспроизводить соответствующий звук и «держит» его до тех пор, пока не получит сообщение об отпускании той же самой клавиши. Несмотря на то что во многих MIDI-редакторах для удобства использования введено понятие «длина ноты» (note length), всегда полезно помнить, что на самом деле по MIDI не передается никакая «длина», а есть только «нажатие» и «отпускание» клавиши, звук же мы будем слышать на временном промежутке между ними.

Контроллер № 1 называется «вибрато» (Vibrato) или иногда «модуляция» (Modulation или Modulation Wheel). В стандартных «инструментах» с его помощью контролируется глубина вибрато (хотя иногда бывает, что вместо глубины этот контроллер изменяет скорость вибрато или вообще какой-нибудь другой параметр).

При значении этого контроллера, равном 0, вибрато отсутствует, а при значении 127 достигает максимальной глубины. Плавно изменяя значение данного контроллера (особенно в сочетании с контроллером № 7), можно добиться большой выразительности исполнения. При «живом исполнении» значения этого контроллера изменяются специальным «колесом модуляции», обычно расположенным слева от клавиатуры (не путайте его с «колесом высоты» — pitch bender, о котором речь пойдет ниже). Кроме того, на многих MIDI-клавиатурах имеется один или несколько ползунковых регуляторов, которые можно использовать для изменения значения любого MIDI-контроллера.

Контроллер № 2 — это «контроллер дыхания», Breath Control. При исполнении его значения обычно регулируются с помощью специального «MIDI-мундштука», сила дуновения в который соответствует более высокому значению контроллера. Влияет он обычно на «яркость» звука, иногда в сочетании с громкостью. Употребляется не очень часто.

Контроллер № 4 — ножной контроллер, Foot Control. Его значения регулируются специальной педалью, причем в различных устройствах действия контроллера варьируются.

Контроллер № 5 — время скольжения, Portamento Time. Значение его определяет время, за которое высота звука достигает высоты, определенной нажатой клавишей при включенном режиме скольжения (Portamento). Подробнее об этом — в описании контроллера № 65.
Контроллер № 6 — ввод данных, Data Entry. Применяется он в случае необходимости ввода каких-либо дополнительных данных, например, в некоторых устройствах определяет режим эффект-процессора.
Контроллер № 7 — абсолютная громкость, Main Volume. Это наиболее употребительный контроллер, определяющий уровень громкости. Важно не путать его действие с действием параметра velocity (сила удара по клавише) из MIDI-сообще-ния «нажатие клавиши». Velocity обычно определяет сразу много параметров — громкость, время атаки, яркость и пр., а контроллер № 7 — только громкость, причем он позволяет изменять ее в любое время после нажатия на клавиши. Например, если необходимо, чтобы звук постепенно нарастал «из ниоткуда», достаточно перед нажатием клавиши сделать значение контроллера № 7 равным 0, а после нажатия постепенно изменять его значение, увеличивая на единицу каждые несколько десятков миллисекунд. Максимальная громкость звучания достигается при значении 127, а при нулевом значении этого контроллера звук отсутствует вообще.
Контроллер № 10 — пространственная локализация, Pan. Этот контроллер перемещает звук по стереобазе (влево — вправо). Центральное положение звука соответствует значению 64, положение слева — значению 0, а положение справа — значению 127. Контроллер может принимать любое из промежуточных значений. Обычно контроллер действует на все уже звучащие и последующие звуки, однако в некоторых более старых моделях устройств пространственное расположение звука устанавливается до нажатия на клавишу и уже не может быть изменено в процессе звучания. Правда, это тоже открывает некоторые интересные возможности.
Контроллер № 11 — выразительность исполнения, Expression. В хорошо сделанных «инструментах» он затрагивает много звуковых параметров сразу, однако в более простых моделях зачастую дублирует контроллер громкости.
Контроллер № 64 — демпферная педаль, Sustain Pedal. Это переключатель, действующий аналогично правой педали фортепиано (будучи включенным, он задерживает отпускание всех нажатых клавиш вплоть до своего отключения). Как правило, управляется контроллер педалью, так что с его помощью можно передавать по MIDI обычную фортепианную педализацию.
Контроллер № 65 — включение режима скольжения (Portamento Switch). Если этот режим включен, то при нажатии клавиши звук начинает звучать на высоте, заданной предыдущей нажатой клавишей, и затем скользит (глиссандирует), постепенно достигая высоты, определяемой нажатой в данный момент клавишей. Например, если мы нажмем клавишу «ре» третьей октавы, затем включим режим скольжения и нажмем клавишу «фа» третьей октавы, то в момент ее нажатия услышим снова «ре», от которого начнется глиссандо вверх до звука «фа». Скорость этого глиссандо определяется контроллером № 5 (Portamento Time). Если же необходимо, чтобы начальная высота звука (перед скольжением) отличалась от высоты предыдущей ноты, нужно ее определить отдельно с помощью специального контроллера № 84 (Portamento Control).
Контроллер № 66 — задерживающая педаль, Sostenuto Pedal. Действие этого контроллера очень похоже на действие демпферной педали (№ 64), но при его включении задерживается отпускание только тех клавиш, которые уже были нажаты в момент включения, а все последующие не Задерживаются. Другими словами, этот контроллер действует аналогично средней педали рояля.
Контроллер № 67 — смягчающая педаль, Soft Pedal. Действует переключатель аналогично фортепианной левой педали. В разных моделях устройств это может быть реализовано по-разному, например простым снижением громкости или же комбинацией из снижения

громкости, «срезания» верхних частот спектра и уменьшения действия эффект-процессора.
Контроллер № 70 не имеет стандартного значения, однако в «инструментах», допускающих переключение так называемых патчей (различных сочетаний-слоев инструмента) обычно для этого и применяется. Количество его возможных значений варьируется в зависимости от числа возможных патчей. Например, в сэмпле-рах Ensoniq, где каждый «инструмент» может содержать до четырех патчей, 70-й контроллер может принимать 4 значения.
Контроллер № 84 — контроллер глиссандо, Portamento control. Его назначение уже описывалось выше.
Контроллеры № 91-95 регулируют глубину эффектов встроенного эффект-процессора. Пользоваться этими контроллерами имеет смысл, если эффект-процессор звуковой карты или внешнего модуля имеет возможность раздельного назначения эффектов на каждый MIDI-канал. В противном случае в звуковых модулях вместо этих контроллеров задействуются какие-либо нестандартные сочетания MIDI-сообщений.
Контроллер № 120 — отключить звук (All Sound Off). Он эквивалентен передаче по всем MIDI-каналам набора MIDI-событий, обеспечивающих мгновенное прекращение звучания. Однако «мгновенность» здесь довольно условная, так как для передачи/обработки такого количества информации любому устройству потребуется некоторое время. Поэтому, как правило, вместо него используется контроллер «отпускание всех клавиш» (см. далее).
Контроллер № 123 — отпускание всех клавиш (All Notes Off). Он используется при возникновении различных ошибок, приводящих к непрекращающемуся «гудению» отдельных звуков. При этом эмулируется отпускание всех клавиш на всех MIDI-каналах. Обычно применение данного контроллера приводит к решению проблемы, «лишние» звуки исчезают.
Наконец, четыре последних контроллера переключают различные режимы MIDI-устройств. Большинство этих устройств могут работать как в режиме «multi» (раздельная обработка сообщений для различных MIDI-каналов, о MIDI-каналах см. раздел «MIDI-каналы и многотембровость»), так и в режиме «omni», когда информация о MIDI-каналах игнорируется. Контроллер № 124 включает режим «multi», а № 125 — «omni». Кроме того, иногда устройство допускает переход в режим одноголосия (mono mode). Этот режим включается контроллером № 126, а контроллер № 127 возвращает устройство в обычный режим (многоголосие, poly mode).
*MIDI-каналы и многотембровость*
Представьте себе MIDI-клавиатуру (или MIDI-секвенсер), управляющую несколькими устройствами. Как вы уже знаете, в этом случае управляемые устройства подключаются цепочкой через соединение MIDI THRU — MIDI IN. Поскольку на выход MIDI THRU передается вся информация, пришедшая на MIDI IN, легко заметить, что все подключенные устройства получают одну и ту же MIDI-информацию. Однако, как правило, управление несколькими устройствами (или несколькими «инструментами» на одном устройстве) имеет смысл в том случае, если каждое из них будет исполнять свою партию. Таким образом, существует необходимость как-то разделить поток MIDI-сообщений, чтобы каждое устройство (или «инструмент») могло принимать только «свои» сообщения.
Эта проблема в MIDI-стандарте решена с помощью организации так называемых каналов. Предполагается, что существует некоторое количество (а именно 16) MIDI-каналов, и каждое сообщение может идти только по одному из них. При этом каждое устройство «настраивается на прием» сообщений, приходящих только по одному из них.
Если управляющее устройство посылает MIDI-информацию, предназначенную для воспроизведения тремя различными тембрами, то она может быть передана по трем различным каналам (например, по первому, второму и третьему). При этом одно из

устройств будет реагировать только на сообщения, пришедшие по первому каналу, а другие игнорировать, другое устройство будет принимать сообщения по второму каналу и т. д. В результате один MIDI-источник сможет управлять исполнением многотембровой фактуры.

Конечно, необходимо помнить, что никаких физических каналов не существует, а весь поток MIDI-информации передается последовательно по одному и тому же кабелю. Каналы существуют лишь «виртуально»: в каждом MIDI-сообщении (точнее, в большинстве из них) помимо ранее рассмотренных параметров обязательно содержится также информация о номере MIDI-канала, по которому данное сообщение передается. Это предусмотрено в формате MIDI-сообщений, о чем будет рассказано в разделе «Из чего состоят MIDI-сообщения». Всего существует 16 MIDI-каналов, и между ними нет никаких различий. Они служат исключительно для разделения MIDI-потока при необходимости управлять многотембровой фактурой.

*Из чего состоят MIDI-сообщения*

Теперь немного подробнее рассмотрим, в каком виде MIDI-сообщения передаются и принимаются устройствами.

Поток MIDI-информации передается побайтно. Для контроля за состоянием линии (чтобы устройства «знали», что сигнал не потерялся) в начале каждого байта передается стартовый бит (1), а в конце — столовый (0). Каждый байт, как ему и положено, состоит из 8 значащих битов.

*MIDI-секвенции и стандартные MIDI-файлы*

Как уже говорилось в разделе «Типы MIDI-сообщений», MIDI-секвенцией называют записанную последовательность MIDI-сообщений и временных промежутков между ними. Такая последовательность при воспроизведении с помощью тех же устройств, на которых она записывалась, повторяет оригинал так же, как обычная аудиозапись. Однако, работая с MIDI-секвенцией, мы имеем то преимущество, что можем как угодно исправить недостатки исполнения, добавить к нему необходимую динамику, артикуляцию, агогику и, спокойно отредактировав все исполнительские параметры, зафиксировать полученный результат. Кроме того, MIDI-секвенция, записанная в файл, занимает очень немного места по сравнению с аудиозаписью.

Стандартные MIDI-файлы могут быть трех различных типов, которые называют тип О, тип 1 и тип 2. В файлах типа 0 весь поток MIDI-информации записывается последовательно. В файлах типа 1 (наиболее распространенных сегодня) MIDI-сообщения, передаваемые по разным MIDI-каналам, записываются в отдельные «дорожки» (tracks). Это намного облегчает восприятие музыкальной структуры (например, при загрузке в программу-секвенсер) и редактирование. В MIDI-файлах типа 2 предусмотрена возможность установки отдельных структурных параметров для каждой дорожки. Это очень интересная возможность, однако практически она никогда не используется. Да и сами файлы типа 2 встречаются довольно редко.

*Стандарт General MIDI и его «близнецы»*

Для облегчения ориентации в номерах тембров General MIDI все они разделены на группы по 8 штук. Вначале (№ 1-8) расположены клавишно-ударные инструменты. За ними (№ 9-16) следуют ударные с определенной высотой звука. № 17-24 используются для клавишно-духовых, № 25-32 для гитар, № 33-40 для различных басов. Далее следуют симфонические тембры: № 41-48 использованы для струнных (правда, № 48 почему-то занимают литавры), на № 49-56 располагаются ансамблевые тембры, затем № 57-64 занимают медные духовые, № 65-72 — язычковые деревянные духовые и № 73-80 — «флейтоподобные» духовые. Потом следуют «электронные» тембры: электрогитары (№ 81-88), «синтезаторные» тембры (№ 89-96) и электронные эффекты (№ 97-104). На № 105-112 расположены тембры этнических инструментов, а на № 113-120 — латинские и «нестандартные» ударные. Последняя восьмерка содержит акустические звуковые эффекты (№ 121-128). Стандартные значения тембров General MIDI приведены в таблице.

При этом нужно помнить, что реальные числовые значения, которые пересылаются в MIDI-сообщениях «смена программы», находятся в диапазоне от 0 до 127, а не от 1 до 128. Так что, если вы будете редактировать MIDI-поток непосредственно, номер GM-тембра будет на единицу меньше указанного в таблице.

Стандарт Roland GS

*MIDI-технология*

MIDI — Musical Instrument Digital Interface — компьютерный протокол (иногда говорят — язык), предназначенный для связи одного музыкального устройства с другим. Оба эти устройства должны обладать любого вида микропроцессором или программой, которые поддерживают MIDI-протокол.

Цель MIDI — управлять работой музыкального устройства не с его панели или клавиатуры, а на расстоянии (по MIDI-кабелю) — с другого устройства. Для этого второе устройство передает первому последовательность управляющих команд, которые называются MIDI-сообщениями.

Технология MIDI с самого начала была предназначена для связи между самыми различными устройствами (синтезаторами, звуковыми модулями, компьютерами, устройствами цифровой обработки звука и многими другими).

MIDI-устройство должно иметь:

внутри — программу или микропроцессор, который понимает MIDI-информацию;

снаружи — разъемы, к которым подсоединяется MIDI-кабель.

*Установка специальных приложений и коммутация устройств.*

*MIDI-разъемы*

По MIDI-кабелю (в отличие, скажем, от телефонного) информация передается всегда в одном направлении. Поэтому каждый MIDI-разъем используется только для одной цели в зависимости от его вида.

Существует три вида MIDI-разъемов. Назначение каждого понятно из табл. 1.

MIDI-кабель соответственно должен иметь три провода, которые соединяют контакты 1, 4 и 5 на обоих его концах.

*Соединение MIDI-устройств между собой*

Всегда одно устройство передает MIDI-сообщение, другое получает. MIDI-кабель связывает разъем MIDI Out передающего устройства с разъемом MIDI In принимающего (рис. 1). Если вы хотите направить информацию в обратную сторону, вы должны соединить устройства по-новому (в соответствии с тем, что было сказано в предыдущем предложении) или использовать еще один кабель и, опять же, связать MIDI-выход одного устройства с MIDI-входом другого (рис. 3).

У любого устройства имеется только один MIDI-выход. Поэтому, если с него нужно посылать команды на два или несколько других устройств, используется разъем MIDI Thru. Тогда подключение устройств-приемников происходит последовательно (рис. 4). Но имеются, конечно, и специальные приборы, которые способны разветвлять MIDI-сообщения. Тогда нет необходимости в последовательном подключении MIDI-устройств.

Итак, первое — при подключении MIDI-устройств вы всегда должны учитывать направление передачи информации. Второе — при подключении третьего и следующих MIDI-устройств вы должны пользоваться разъемом MIDI Thru. Третье — передаваемая MIDI-информация аналогична управлению вашим синтезатором с помощью ручек, кнопок или клавиш.

*Как записывается MIDI-сообщение.*

Для того чтобы одно устройство могло понимать информацию, посланную другим устройством, язык MIDI имеет строгую формальную структуру. Вся информация передается в виде последовательности MIDI-сообщений.

MIDI-сообщение — это управляющая команда, использующая особый язык (протокол) MIDI.

*Типы MIDI-сообщений.*

Все типы MIDI-сообщений делятся на две большие группы. Системные MIDI-сообщения (System message) передают команды, которые воздействуют на общие параметры и режимы работы всех устройств-получателей.

Примером системного сообщения может служить команда “Старт”, которая включает режим воспроизведения у любого секвенсора или магнитофона, находящегося в MIDI-связке.

Канальные MIDI-сообщения (Channel message) включают в себя номер MIDI-канала и передают сообщения на каждый MIDI-канал индивидуально. Всего для одного (и каждого) устройства MIDI-технология предусматривает 16 MIDI-каналов.

*MIDI-каналы.*

Представьте себе обычный многодорожечный магнитофон. На одну дорожку можно записать трубу, на другую — гитару и так далее. При воспроизведении мы слышим все записанные дорожки одновременно.

MIDI-каналы предназначены для того, чтобы один синтезатор или звуковой модуль мог играть несколькими разными тембрами одновременно, причем каждый тембр (инструмент) исполняет свою независимую партию.

Когда одно устройство передает канальные MIDI-сообщения на другое, внешне это выглядит так, как если бы они были соединены шестнадцатью кабелями (и по каждому следуют указания о том, какие ноты каким тембром играть).

На самом деле MIDI-технология использует один кабель, но в каждое канальное MIDI-сообщение вписывается номер MIDI-канала, для которого оно предназначено. Устройство-получатель, пользуясь этим номером, направляет каждое канальное MIDI-сообщение на свой канал (рис. 6).

Типы сообщений из группы Channel

Канальные MIDI-сообщения можно разделить по типам их структуры и по их целям. В последнем случае имеются две группы MIDI-сообщений: голосовые (Voice message) и режимные (Mode message).

Голосовые сообщения несут информацию о нотах, тембре и других характеристиках, которые должно учитывать устройство-получатель для конкретного MIDI-канала.

Режимные сообщения тоже делятся на две группы. Первая группа воздействует на конкретный MIDI-канал (эти сообщения устанавливают канал в состояние по умолчанию — сбрасывают все ноты, настраивают канал на стандартную высоту звука и пр.).

Сообщения второй режимной группы воздействуют на все MIDI-устройство в целом, другими словами, устанавливают режим его работы.

MIDI-сообщения группы System

Но по своему функциональному назначению их делят на три подгруппы. К первой из них (System Real Time) относятся сообщения, связанные с синхронизацией работы двух MIDI-устройств.

Во второй подгруппе (System Common) находятся сообщения, которые одинаково воспринимаются всеми MIDI-устройствами. Поэтому они и называются “общими”. Эта группа просто собрана из различных MIDI-сообщений, и между ними нет никакой логической связи.

Сообщения третьей группы (System Exclusive) являются одними из самых важных и самых неформализованных в MIDI-технологии. Они носят название “эксклюзивные”, потому что содержание данных определяется для каждого MIDI-устройства своей фирмой-производителем и не может быть распознано устройством другой модели или фирмы. Среди этих сообщений могут быть команды о настройке всего устройства целиком или отдельных его модулей. Другие сообщения управляют процессом передачи данных сэмплов или каких-то специальных файлов (Sample Dump, File Dump).

*Synthesizer* - *Синтезатор*. Устройство для создания чего либо. Музыкальных тонов в нашем случае.
WaveTable Таблица Волн. Наиболее точный вид синтеза. Очень часто применяется как рекламный трюк для SamplePlayback синтезаторов. В музыкальных инструментах не применяется ввиду сложности самого метода, подразумевающего запись всего спектра волн, возникающих при всех способах звукоизвлечения и описания степени их присутствия во все моменты звучания инструмента при всех положениях рабочих органов. Поэтому в реальных синтезаторах вместо таблицы волн применяется формантный синтез, при котором используются не все, а только характерные волны. Стоит он очень дорого и используется только в профессиональном оборудовании (Дорог не формантный синтез, а описание реальных инструментов в этой форме).
Sample Сэмпл (образец звука. Очень часто бывает достаточно записать звуки и потом просто воспроизводить их в нужный момент - например, записав звук всех клавиш рояля)
SamplePlayback Способ звукоизвлечения, основанный на вышеуказанной методике проигрывания предварительно записанных звуков. Рекламируя свой товар производители часто называют его WaveTable, поскольку записанные звуки представляют собой своего рода таблицы. Весь набор инструментов, воспроизводимых с помощью имеющихся звуков называют банком. Устройства этого типа наиболее распространены. Многие синтезаторы других типов также используют этот метод как основу.
Samlper устройство для записи/воспроизведения фрагментов звучания (сэмплов). Обычно выполняет также все функции SamplePlayback-устройств как синтезаторов (в отличие от них здесь нет готовых звуков).
Physical Modelling Физическое моделирование (имитация физических процессов, приводящих к определенному звучанию инструмента Основными способами синтеза звука моделированием являются аддитивное звукоизвлечение путем добавления гармоник к основному сигналу, субтрактивное удаление лишних гармоник из основного сигнала, формантное сложение сигнала из отдельных гармоник. В чистом виде эти виды синтеза для создания муз. инструментов не используются из-за отсутствия чистых музыкальных тонов. Основной создания звука из отдельных составляющих, в зависимости от способа звукоизвлечения является обычно комбинация разных методов. Именно этот метод используется обычно в аддитивных, субтрактивных и формантных синтезаторах. Также широко применяется при создании синтезаторов моделирование при помощи различных алгоритмов физических устройств в целом: генераторов, усилителей, фильтров.
Analog Аналоговый (подобный). Природный сигнал характеризующийся непрерывностью и соответствием записи своему оригиналу. При помощи современного оборудования запись, а главное хранение, таких сигналов без искажения невозможны. Тем не менее это наиболее натуральная форма представления сигнала (все природные процессы и звук в том числе - аналоговые).
Digital Цифровой. Представление сигнала числовыми значениями уровня - характеризуется дискретностью (прерывистостью). В этом случае исходный сигнал записывается в виде значений уровня через определенные промежутки. Частота промежутков или выборки (дискретизации) определяет близость записи к форме оригинала, а разрядность используемых чисел - соответствие амплитуды. Основное преимущество такого сигнала - возможность хранения и обработки без потери качества (обратите внимание обработка без потери качества в звукозаписи используется мало, поскольку обработка звука подразумевает его полную трансформацию в совершенно иной звук, с может быть лучшим звучанием, но *отличный* от оригинала).
Virtual Synthesizer Виртуальный (ненастоящий) синтезатор. Реализация функций синтезатора на имеющемся оборудовании (например в виде программы для компьютера или при помощи функций другого синтезатора).
General MIDI (GM) Описание стандартного набора звуков и команд для MIDI-устройств.

GM2 (General MIDI Level 2) - Обновленная версия стандарта GM с увеличенным числом звуков и команд.
SMF (Type 0, Type 1, Type 2).

**Тема. Этапы работы над аранжировкой в программе-секвенсоре CubaseSX3.**

*Версии профессиональная программы Cubase*

Cubase Audio XT 3.05. А затем мы сделаем краткий обзор одной из новейших версий этой программы — Cubase VST/32 5.0.

Для облегчения работы пользователей с программой в основном ее окне используется аналогия с многоканальным магнитофоном. В верхней части вы увидите отдельные «дорожки» (tracks), на которые будет записываться информация. Эта информация оформляется в виде отдельных «партий» (parts). А в нижней части экрана расположена «панель управления», на которой находятся привычные кнопки управления магнитофоном: стоп, пуск, запись, перемотка. Здесь же находится много других полезных деталей, например, в правой части панели расположены индикаторы «in» и «out», которые «загораются» при поступлении MIDI-сигнала.

Обратите внимание на колонки Chn (channel, канал) и Output (выход), расположенные рядом с колонкой Track. В колонке Chn вы указываете, на какой номер MIDI-канала будет выходить информация с этой дорожки. Можно указать любой номер канала от 1 до 16 или же поставить значение Any (в более ранних версиях Cubase вместо него используется No). В последнем случае есть возможность направлять MIDI-события с одной дорожки на разные MIDI-каналы.

В колонке Output вы указываете, на какой MIDI-выход следует направить MIDI-информацию с этой дорожки. Набор значений, которые здесь можно поставить, зависит от звуковой карты, которой вы пользуетесь. В общем случае, если вы хотите играть встроенным «волнотабличным» синтезатором (сэмплером) звуковой карты, в качестве выхода должно значиться Sample Player или нечто похожее, если хотите использовать FM-синтез — поставьте Crystal FM Synthesis, а если у вас подключены какие-либо внешние модули, поставьте External Out. Не следует удивляться появлению в списке выходов загадочного слова MROS (как не стоит и пользоваться им на начальном этапе работы с программой). Это специальный внутренний «виртуальный» MIDI-порт Cubase, который будет использоваться в особых случаях.

Кроме того, обратите внимание на колонку C, в которой указан тип данной дорожки. MIDI-информацию следует записывать только на MIDI-дорожки, обозначенные знаком .h.

*Основное окно программы Cubase и ее «панель управления»*

Приступим к многоканальной записи. Предположим (в большинстве случаев так и бывает), что у вас только один источник записи, MIDI-клавиатура. Записывать будем на каждую дорожку по очереди. Щелчком мыши выделите ту дорожку, на которую будет осуществляться запись (если у вас в окне нет ни одной дорожки, создайте ее путем нажатия на Ctrl+T). Убедитесь, что выбранная дорожка имеет тип «MIDI-дорожка». Но прежде чем приступить к записи, учтите еще один момент.

В программе Cubase используются понятия так называемых «локаторов», выполняющих различные функции. Этих локаторов,два — левый и правый. Запомните, что если вы нажимаете кнопку «запись», находясь в режиме останова, то запись начнется от места, обозначенного левым локатором. Положения локаторов указаны графически в правой части основного окна, а также цифрами в левой части панели управления (Left Locator, Right Locator). Для того чтобы начать запись «сначала», то есть с первого такта, установите левый локатор в положение 0001.01.000, что означает «первый такт, первая доля, нулевой тик». Напомню, что тик — это в данном случае внутренняя единица измерения всех длительностей, «наименьшая возможная длительность». Каждая четвертная нота здесь может быть разделена на 384 тика (в старых версиях программы для Atari — на 192 тика), что более чем достаточно для адекватной передачи любых неровностей исполнения, если это требуется.

В программе Cubase любые цифровые поля (в том числе и поля значений локаторов) менять очень просто: щелчок в этом поле левой кнопкой мыши уменьшает значение, а правой — увеличивает. Если держать какую-либо из кнопок мыши, значение будет автоматически возрастать/уменьшаться, а если при этом нажать клавишу Shift, то можно ускорить процесс — значение будет изменяться в 10 раз быстрее. Кроме того, двойной щелчок мыши в цифровом поле открывает его для ввода с клавиатуры. Причем в значениях локаторов (а также «текущей позиции») «дробные» части можно не вводить: так, для установки значения 0003.02.000 (третий такт, вторая доля) можно ввести только 3.2 и нажать Enter, а для установки 0001.01.000 достаточно ввести 1 и нажать на Enter. Есть и другие способы установки локаторов.

Итак, левый локатор установлен, MIDI-дорожка выбрана, можно начинать запись. Для простоты предположим, что вы записываете отрывок для фортепиано, флейты и кларнета на звуковой карте, поддерживающей General MIDI. Обратите внимание на самую левую широкую колонку Track Info, показывающую инсрормацию о выбранной дорожке (если вы этой колонки не видите, попробуйте щелкнуть мышкой на серо-красно-синем квадратике в левом нижнем углу основного окна). Здесь в окошке Prg можно выбрать первоначальный тембр дорожки, а в окошке Volume — его первоначальную громкость. Если у вас корректно установлен драйвер General MIDI, то, нажав любую из кнопок мыши на окошке Ргд, вы увидите список GM-инструментов, сгруппированных по восьмеркам. Для записи фортепианной партии выберите из списка Piano > Grand Piano, а если список не появляется, то просто установите значение I. Первоначальную громкость в окошке Volume установите средней, например 80 (напомню, что максимальное значение громкости равно 127).

Затем в правой части панели управления установите нужный музыкальный размер и темп (два окошка над кнопкой Master, рис. 7.3). Размер устанавливается в обычном формате, например 3/4,6/8,2/2 и пр. Темп также устанавливается в стандартных единицах «количество долей в секунду» (как принято в указаниях метронома Менделя). При этом проследите, чтобы кнопка Master находилась в «ненажатом» состоянии.

Для того чтобы легче было сыграть отрывок ровно, рекомендую оставить в «нажатом» состоянии кнопку Click на панели управления. В этом случае метроном будет «отбивать» вам каждую долю такта. Для того чтобы быстро, «на ходу», включить или выключить кнопку Click, можно просто нажимать клавишу С.

Итак, вы нажимаете кнопку «запись» или клавишу «*» на цифровой клавиатуре. Компьютер отсчитывает вам пустых такта, и вы начинаете играть. Сыграв отрывок до конца, нажмите клавишу «пробел» (или кнопку «стоп» на панели управления)2. При этом на выбранной вами дорожке появится «партия» соответствующей длины. Кстати, количество пустых тактов, а также «тембр» метронома и другие его настройки вы можете задать в диалоговом окне свойств метронома, которое открывается, если выбрать из меню Options пункт Metronome. Для того чтобы прослушать сыгранное, еще раз нажмите на «пробел» («стоп»), при этом текущая позиция вернется к левому локатору. Отключив кнопку Click, нажмите на Enter цифровой клавиатуры (или на кнопку «пуск» панели управления). Для быстрого перемещения по записанному отрывку пользуйтесь кнопками «перемотка» на панели управления или клавишами Page Up/Page Down. Запомните, что если записанный отрывок вас не устраивает по исполнению, то, скорее всего, нет необходимости его переписывать заново. Все, что вас не устраивает, гораздо легче исправить в редакторе (в этом, кстати, одна из основных прелестей программы Cubase). Однако в редакторы мы заглянем чуть позже. А сейчас попробуем применить к сыгранному отрывку функцию выравнивания (Quantize).

Помните, что запись MIDI-информации происходит всегда на выделенную дорожку, даже если в правой части основного окна выделены какие-либо партии на других дорожках. Если на выделенной MIDI-дорожке еще ничего не записано, запись производится «на пустое место». А как поступит программа Cubase, если вы (случайно или специально)

начинаете запись на ту дорожку, где уже записан какой-либо музыкальный MIDI-материал?
Обратите внимание на кнопочку Rec Mode, находящуюся слева на панели управления. Если она находится в нажатом состояний и надпись на ней гласит «Overdub», то новая Миди-информация будет записываться «поверх» уже имеющейся. А если кнопочка отжата и написано на ней «Replace», это означает, что новая MIDI-информа-ция будет заменять собой старую, как это происходит при записи на магнитофон.
*Редактирование MIDI-информации*
Теперь, когда запись сделана, может возникнуть желание подкорректировать длину и местоположение отдельных нот, их громкость, и т. п. Для этого в программе Cubase существуют несколько редакторов.
Если вы выберете какую-либо партию и нажмете Ctrl+E, откроется наиболее удобный, «клавишный» редактор. В верхней его части вы увидите графическое расположение нот (их начало и окончание) относительно долей такта, а в нижней части можно наблюдать изменение по желанию значения любого контроллера, колеса высоты, velocity и пр. Причем все видимое на экране легко изменять графически. Например, вы хотите «подвинуть» какую-либо ноту по горизонтали или вертикали. Убедитесь, что указатель мыши имеет вид обычной стрелки, затем щелкните на нужной ноте и «тяните» ее в нужную сторону. Таким же образом легко подвинуть и целую группу нот, если предварительно их выделить. Щелчок на ноте при нажатой клавише Shift позволяет выделить ноту, не снимая выделения с других, можно также графически «обвести» группу нот прямоугольником, на манер выделения области в графических программах. Выделенную группу нот можно «брать» за любую ноту и «тянуть» в любую сторону. Кроме того, к выделенной группе нот можно применить любой метод выравнивания или другую функцию из меню Functions, а все остальные ноты при этом останутся без изменений. Обратите внимание, что при графическом «перетаскивании» нот они (по крайней мере, первая из них) могут «встать» не на любую позицию, а только на те, что разрешены в маленьком окошке Snap в верхней части экрана. Например, если в окошке Snap стоит значение 16, это означает, что ноту можно «поставить» только на места, соответствующие ровным шестнадцатым нотам, значение 4 — что только па четвертные доли (и никак не между ними) и пр. Обозначения здесь те же, что и в окошке Quantize. Есть, правда, небольшая добавка — обозначения 2pp, 3pp и т. д. В данном случае это означает возможность поставить новую ноту через каждые 2 тика, 3 тика и т. п. Значение off позволяет поставить ноту на любую позицию. Есть также возможность точной корректировки параметров каждой ноты. Учтите, что если вы выделяете в клавишном редакторе одну ноту (не больше), то в информационной строке сверху отображаются в цифровом виде все ее параметры — стартовая позиция, длина в тиках, высота (MIDI-нота), сила удара по клавише (velocity), скорость отпускания (velocity off) и номер канала для данной ноты. Любую из этих цифр вы можете изменить по своему усмотрению. Если вы не видите в клавишном редакторе вообще никакой информационной строки, нажмите мышкой на кнопочку i в верхней части экрана.
В клавишном редакторе вы можете также добавлять новые ноты и графически изменять их длину. Для этого нажмите правую кнопку мыши и, не отпуская ее, выберите из появившегося набора инструментов карандаш. При этом указатель мыши должен принять вид карандаша.
Теперь однократное нажатие мыши в любом месте верхней половины редактора добавляет новую ноту на соответствующей позиции по горизонтали и вертикали. При этом стартовая позиция корректируется в соответствии со значением Snap, а длина ноты соответствует значению Quantize. Если же вы нажмете «карандашом» на уже существующей ноте, то сможете графически изменить ее длину. С помощью карандаша можно изменять также значения в нижней части редактора, например, так очень удобно изменять высоту столбиков velocity. Кстати, вы обратили внимание, что границу между

верхней и нижней половиной клавишного редактора можно передвигать по вашему усмотрению?

*Возможные типы файлов*

Прежде чем продолжить изучение функций Cubase, рассмотрим возможные форматы сохранения файлов в этой программе. Диалоговые окна Open (Открыть файл) и Save as (Сохранить файл как) предлагают нам 6 возможных форматов: Song, Arrangement, Part, Drumsets, Grooves, Setup. Будьте внимательны — только первые два типа (Song и Arrangement) позволяют сохранить записанную и отредактированную MIDI-информацию!

Наиболее распространенный тип файла в программе Cubase — Arrangement (расширение .arr). Он записывает на диск пьесу, открытую в текущем окне. Если вы выберете тип Part (.prt), то в файл запишется только выделенная партия, а форматы Drumsets, Grooves и Setup позволяют сохранить созданные вами наборы ударных (для редактора ударных инструментов, см. раздел «Редактор ударных инструментов»), шаблоны для выравнивания (grooves) и просто установки Cubase. А если вы выберете первый тип — Song (.all), то сохраните в один файл все перечисленные выше установки и пьесы из всех открытых окон программы. При загрузке файла типа Song вся пользовательская информация в Cubase заменяется на информацию из файла.

Кроме того, в меню File имеются команды Import MIDI File.../Export MIDI File..., позволяющие записать вашу MIDI-информацию в виде стандартного MIDI-файла (.mid) типа 0 или 1, а также загрузить в программу Cubase информацию из стандартного MIDI-файла. В более старых версиях программы эти команды отсутствовали, но имелась возможность записи/чтения стандартного MIDI-файла прямо в окнах Open/Save As.

*Создание проекта аранжировки в МИДИ-секвенсоре CubaseSX3.*

*Работа со структурой композиции*

Теперь рассмотрим некоторые возможности перемещения и копирования партий, а также структурирования материала в основном окне. Для начала обратите внимание, что партии передвигаются с помощью мыши в основном окне так же, как ноты в окне клавишного редактора. В верхней части основного окна также находится окошко Snap, значение которого аналогично окошку Snap из клавишного редактора. Правда, здесь Snap может принимать несколько иные значения. Так, Bar означает, что партия может быть перемещена мышью только на начало такта, а значения 1/2,1/4,1/8 и 1/16 соответствуют половинной, четвертной, восьмой и шестнадцатой нотам. Значение Off позволяет перемещать партии на любое место основного окна, причем точность перемещения в этом случае ограничена только экранным разрешением.

Если при перемещении партии (партий) удерживать клавишу Alt, мы получим возможность копировать партии. Кстати, и в клавишном редакторе вы можете копировать ноты, удерживая клавишу Alt и перемещая их мышью.

Если же при перемещении партий вы будете удерживать клавишу Ctrl, то вместо простого копирования получите так называемые «призрачные копии» (Ghost Copies). Эти копии содержат только ссылку на MIDI-информацию из основных партий, но не саму эту информацию. Это позволяет сэкономить место в памяти и на диске при большом количестве повторяющейся информации. Однако помните, что при любом изменении в партии-оригинале такие же изменения произойдут и во всех ее «призрачных копиях». На экране компьютера названия партий являющихся .призрачными копиями», высвечиваются курсивом и совпадают с названием партии-оригинала.Если же вы попытаетесь внести изменения в партию, являющуюся «призрачной копией» другой партии, то при выходе из редактора программа спросит вас, желаете ли вы конвертировать ее в обычную партию. Если с этим предложением согласиться, то партия просто станет обычной , а если нет, то программа поступит так, как будто вы вносили изменения в партию-оригинал.

Копировать партии можно также с помощью команды Repeat из меню Structure (или нажатием на Ctrl+K). При этом выделенная партия (или партии) будет повторена столько раз, сколько вы укажете в диалоговом окне. Здесь же можно поставить галочку,

указывающую на то, что все копии должны быть «призрачными» Нажав в основном окне правую кнопку мыши, вы увидите полезный набор инструментов для работы с партиями в основном окне. С помощью «карандаша» можно рисовать новые пустые партии и изменять длину старых, с помощью «ластика» - стереть любую партию. «Лупа» позволяет прослушать любое место любой партии. С помощью «ножниц» вы можете разрезать партию иа две части в любом месте (с оглядкой на параметр Snap: если здесь установлено, к примеру, значение Ваг, то разрезать партию можно только по границе тактов, и т. п.). «Тюбик с клеем», напротив, позволяет «склеить» любые две партии, находящиеся на одной дорожке (даже если между ними есть пустое место). Для этого нужно, взяв «тюбик», щелкнуть им на левой из двух склеиваемых партий.

Что касается косого креста (mute), то он позволяет «заглушить» любую из партий. Повторный щелчок этим инструментом на той же партии снова делает ее слышимой. Этим приемом следует пользоваться в том случае, если нужно временно исключить из прослушивания какую-либо партию, не удаляя ее (например, для более тонкой оценки звучания остальных партий).

Временно «заглушить» можно и целую дорожку. Для этого в левой части основного окна имеется колонка M (что означает mute). Щелкнув мышкой в этой колонке напротив нужной нам дорожки, вы ставите в эту колонку кружочек; при этом вся дорожка перестает звучать. Повторный щелчок на кружочке снимает «заглушку».

В Cubase предусмотрен также режим «solo», при котором «заглушенными» оказываются все дорожки, кроме выделенной в данный момент. Этот режим включается/выключается нажатием на клавишу S или кнопочку Solo, находящуюся слева в верхней части основного окна. А с помощью клавший A вы сможете включить/выключить режим Edit Solo, Если он включен, то при входе в любой редактор редактируемая партия остается звучать одна, а при выходе в основное окно к звучанию сразу добавляются все остальные! Этот режим можно включать/выключать и кнопочкой Edit Solo, находящейся в левой верхней части окна любого редактора. А что делать, если вам вдруг потребовалось вырезать или, наоборот, вставить несколько тактов в вашу MIDI-пьесу? Ведь разрезать партии на каждой дорожке, затем передвигать их и т. д. будет очень долго! Здесь вам на помощь приходят команды структурирования. Чтобы, к примеру, вырезать некоторый кусок из вашей пьесы, достаточно ограничить его локаторами (поставить левый локатор на место, начиная с которого нужно вырезать, а правый — на место, до которого нужно вырезать). Затем вы выбираете из меню Structure команду Global Cut — и дело сделано!

*Мастер-дорожка*

Мастер-дорожку следует использовать, когда в музыке необходимы темповые отклонения (rubato), замедления, ускорения, внезапные изменения темпа и т. д. Мастер-дорожку можно редактировать в виде графика Или в виде списка. Для того чтобы редактировать мастер-дорожку графически, следует нажать Ctrl+M или выбрать из меню Edit пункт Mastertrack, а из появившегося подменю — пункт Graphic. Появится окно редактора, по виду очень напоминающее нижнюю часть окна клавишного редактора, только вместо контроллеров здесь можно редактировать изменения темпа. Кривая, которую вы нарисуете, используя карандаш или «крестик» (ранее циркуль) из набора инструментов, будет отвечать изменениям темпа в записанной вами музыке. Редактировать темповые изменения графически — наглядный, но не очень удобный способ. Для хорошей, тонкой редакции темповых отклонений используйте редактор-список мастер-дорожки. В нем же можно устанавливать изменения музыкального размера, если это необходимо.

Для того чтобы редактировать мастер-дорожку в редакторе-списке, нажмите сочетание клавиш Shift+Ctrl+M или выберите из меню Edit пункт Mastertrack, а из появившегося подменю — пункт List. Вы увидите окно, в котором имеется список-таблица из четырех колонок. В первой колонке — Meter — указывается время (позиция) появления нового события. Во второй колонке — Time — та же позиция дублируется в формате SMPTE. В третьей колонке — Type — указывается тип происходящего события. Это может быть

смена темпа (Tempo) или размера (Timesign). И наконец, в четвертой колонке (Value) указывается значение нового события — новый темп или размер.

*Полезные функции Cubase*

Теперь настало время поговорить о других функциях, которые вы можете применить в программе Cubase к отдельной партии или группе партий, а находясь в окне редактора, — к определенной группе MIDI-событий.

Эти функции находятся в нижней части меню Functions. Прежде всего обратите внимание на пункт Logical, имеющий свое подменю. Здесь расположены пресеты логического редактора. Вообще говоря, эти пресеты вам не потребуются, когда вы хорошо разберетесь в логическом редакторе. Кстати, там же их можно заменить на собственные пресеты, подготовленные лично вами. Но сначала рассмотрим, какие пресеты подготовлены по умолчанию в программе Cubase Audio XT 3.05.

Первый логический пресет называется «удалить ноты» (Delete Notes). При выборе этого пункта из выделенной партии (партий) удаляются все ноты, а другие MID1-события сохраняются.

Следующий пресет называется «удалить короткие ноты» (Delete Short Notes, а пункт в меню кратко называется DelShrtNotes). В отличие от предыдущей функции, эта удаляет только ноты, длина которых меньше 15 тиков. Эту функцию полезно применять для «очистки» партии от мелкой «мазни», допущенной при записи.

Пресет «случайные ноты» (Random Notes) транспонирует каждую ноту в партии на случайную высоту в диапазоне от фа-диеза третьей до фа-диеза пятой октав (разумеется, приведены номера MIDI-октав). А пресет «зафиксировать силу удара» устанавливает значение параметра velocity у всех нот равным 100. Следующий пресет — «случайные значения силы удара» (Random Velocity, пункт в меню сокращенно называется Random Velo) устанавливает случайное значение параметра velocity в диапазоне от 0 до 90 у всех нот. А пресет «постепенное уменьшение силы удара» (Fade Out Velocity, сокращенное название в меню — FadeOutVelo) устанавливает значения velocity так, что они постепенно уменьшаются — от 110 у первой ноты до 0 у последней.

Функция «легато» (пункт Legato в меню Functions) корректно работает только на партиях с одноголосными мелодиями. Вообще говоря, она предназначена для «связывания» последовательных нот (придания эффекта легато). Действие этой функции зависит от установки в диалоговом окне Setup Grooves, в секции Legato — там есть единственное окошко Overlap. При положительном значении в этом окошке каждая нота в партии будет продлена так, чтобы перекрывать следующую ноту на указанное число тиков. Если же нота уже перекрывает следующую на указанное или большее число тиков, она остается неизменной. А если в окошке Overlap установлено отрицательное число, то функция Legato, наоборот, укоротит ноты так, чтобы между ними были промежутки в указанное число тиков. Если промежуток в указанное или большее число тиков уже существует, длина ноты не изменяется. Функция «длина нот» (пункт Length Size в меню Functions) выравнивает время окончания нот (собственно говоря, MIDI-события Note Off) в соответствии с параметром в окошке Quantize. Стартовые позиции нот не изменяются. А следующая функция, «фиксированная длина» (пункт Fixed Length в меню Functions), делает все ноты в партии одинаковой длины. Причем новая длина нот соответствует значению в окошке Quantize.

*Микшер-дорожка*

А теперь рассмотрим одну из замечательнейших возможностей Cubase — использование микшер-дорожки (в ранних версиях программы — MIDI manager). для сведения всей MIDI-композиции. Применение микшер-дорожки позволяет намного упростить процесс сведения и уменьшить затраты сил и времени.

Для того чтобы использовать микшер-дорожку, следует выбрать одну из пустых дорожек или, если таковая отсутствует, создать новую, нажав Ctrl+T. Щелкнув мышкой на этой

дорожке в колонке C, из выпадающего меню выберите пункт Mix Track. Затем создайте на этой дорожке партию длиной во все ваше произведение.

*Клавишный редактор в Cubase*

Для редактирования MIDI-материала Cubase предоставляет вам четыре мощных редактора партий и очень удобный логический редактор.

Функция Fixed Note (фиксированная нота) изменяет высоту всех нот в партии на высоту выбранной ноты. Естественно, перед выполнением этой функции, как и двух следующих, вы должны выбрать одну ноту в партии.

Функция Delete Note (удалить ноту) удаляет из партии все ноты, высота которых совпадает с высотой выбранной. Выбранная нота, разумеется, также удаляется. А функция Keep Note (сохранить ноту), наоборот, оставляет в партии только те ноты, высота которых совпадает с высотой выбранной, и удаляет все остальные.

Весьма интересна функция Repeat (повторить). Она «размножает» выбранный участок партии до конца этой партии. Однако выделяется нужный участок не обычным способом, а либо с помощью цикла (в этом случае в меню To должно значиться To: Cycled), либо с помощью петли (loop, в меню To должно значиться To: Looped). Обычное выделение здесь не действует. Если же выделение с помощью петли или цикла не сделано, то функция просто теряет смысл: участок для «размножения» становится равен всей партии.

Функция Fill (заполнить), оправдывая свое название, заполняет все пространство партии одинаковыми нотами. Высота этих нот определяется центром экрана клавишного редактора, частота появления — значением в окошке Snap, а длина — значением в окошке Quantize. Несколько вариантов действия этой функции.

Функция Reverse (перевернуть) позволяет получить ракоходное движение. Она переворачивает всю партию «задом наперед», как если бы она начала исполняться от конца к началу. Применяя эту функцию, помните, что начало и конец партии определяются значениями, указанными в строке-заголовке партии (рядом со словом Key), то есть «физической длиной» партии, а не местом расположения материала. Например, имея 10 пустых тактов в конце партии, после применения функции Reverse вы получите 10 тактов молчания в начале, а потом уже начнется перевернутый материал.

И наконец, функция Delete (удалить) просто убирает из партии все MIDI-собы-тия. После применения этой функции в партии не остается ничего.

*Редактор-список*

Теперь обратимся к другому редактору MIDI-событий — редактору-списку (List Editor, в более ранних версиях программы называвшемуся Grid Editor). Чтобы открыть окно этого редактора для выделенной партии, нужно нажать Ctrl+G или выбрать из меню Edit пункт List.

Окинув этот редактор одним взглядом (рис. 7.37), мы увидим, что основное его пространство поделено на две части. В левой части вы видите список всех MIDI-событий в партии подряд, так, как они реально расположены в файле. Исключение составляют только MIDI-события «снятие клавиши», которые для удобства просмотра не выводятся на экран, зато у MIDI-событий типа «нажатие на клавишу», обозначенных здесь как «нота», присутствует такой параметр, как «длина» (Length). Возможность просмотра всех MIDI-событий подряд, в одном списке, очень помогает в нестандартных ситуациях, когда, к примеру, партия «почему-то» звучит не так, как она должна была бы звучать. Имея перед глазами список, легко «выловить» из него лишнее или «неправильное» MIDI-событие, направляющее все звучание не в то русло.

Список всех MIDI-событий выводится в восемь колонок. В первой из них, Start-Pos., указывается позиция MIDI-события в партии в формате такт/доля/тик. Вторая колонка, Length, содержит «длину MIDI-события» (только для нот). В третьей колонке, Val.l, выводится первый байт значения. Для ноты и poly-pressure это — высота (в формате название ноты/номер MIDI-октавы, например, D#3 — ре-диез третьей октавы). Для Control Change это номер контроллера, для Program

Change — номер программы (тембра, инструмента), для Aftertouch (channel pressure) — значение силы давления на клавишу, для pitch bend — значение первого байта, соответствующего грубой настройке высоты.

*Редактор ударных инструментов*

Редактор ударных инструментов вам понавдобится в том случае, если у вас есть инструменты, в которых на каждую клавишу назначен свой тембр, например набор ударных, расположенный на 10-м канале General MIDI-совместимых инструментов Ограничусь описанием основных его свойств. Этот редактор открывается с помощью сочетания Ctrl+D или выбором пункта Drum из меню Edit.

Как вы видите, правая часть этого редактора во многом аналогична клавишному редактору. Аналогичны и способы редакции. Правда в наборе инструментов вместо карандаша вы здесь видите барабанную палочку, которая может как создавать новые ноты, так и удалять уже существующие.

Кроме того, каждый объект здесь может иметь свой параметр для выравнивания, определяемый в колонке Quant. Что касается колонки LEN, то здесь можно определить длину всех вновь создаваемых нот данного объекта. Вы можете прослушать каждый объект отдельно, нажав кнопочку Drum Solo, находящуюся в верхней части редактора, под уже знакомой нам кнопкой Edit Solo. Можно также временно «заглушить» некоторые объекты, отметив их щелчком мыши в колонке M (подобно MIDI-дорожкам в основном окне).

*Логический редактор*

Так называемый логический редактор — мощное, хотя и довольно необычное средство редактирования MIDI-материала в программе Cubase. Он отличается от всех остальных не только внешним видом и способом редактирования, но даже и концепцией вызова.

Вначале поясню действие логического редактора на примерах. Допустим, что у вас есть несколько длинных партий с обилием форшлагов. Однако после прослушивания вы пришли к заключению, что хорошо бы все форшлаги немного укоротить и облегчить. Редактировать каждый форшлаг вручную в клавишном редакторе было бы непростительно долгим и нудным занятием. Здесь же вы строите следующую логическую конструкцию: «все ноты, длина которых меньше 60 тиков, укоротить на 20 тиков, сместить вправо на 20 тиков и уменьшить их velocity в 2 раза». В окне редактора это выглядит так, как показано на рис. 7.48. Нажимаем на кнопку Do It (выполнить), и готово!

*Запись звуковой информации*

Начиная с третьей версии в программе Cubase появилась возможность записывать аудиоинформацию (для совмещения ее с MIDI-информацией, например наложения голоса или «живого» инструмента на MIDI-сопровождение). В версии 3.05 возможно одновременное звучание восьми аудиодорожек (в версии 3.6 количество одновременно воспроизводимых аудиодорожек возросло до 24). Поскольку запись аудиоинформации в программе Cubase является лишь вспомогательным средством, рассмотрим эту возможность лишь в общих чертах.

Для того чтобы записывать аудиоинформацию на дорожку Cubase, нужно создать аудиодорожку. Для этого щелкните в колонке C напротив только что созданной дорожки и из выпадающего меню выберите Audio Track.

Вообще говоря, вы можете создать сколько угодно аудиодорожек, но звучать одновременно будут лишь восемь из них (в версии 3.05). Во избежание путаницы для аудиодорожек на выходе в Cubase определено восемь «виртуальных» аудиокана-лов. Каждую новую аудиодорожку следует направлять на «свой» аудиоканал. Аудиоканалы, как и MIDI-каналы, вы можете переключать в колонке Chn основного окна. Если две или более аудиодорожки назначены на один аудиоканал, то звучать будет лишь одна из них.

Если вы нажали кнопку записи («*» на цифровой клавиатуре) при выбранной аудио-дорожке, Cubase после традиционных пустых тактов отсчета начнет запись аудиоинформации. Источник записи определяется установками системного микшера.

*Применение цифровых эффектов.*
*Звукорежиссерские составляющие.*
Уподобить привязке конструкции к ландшафту, зависит на сколько ярко будет восприниматься. Этот внешний фактор учитывается на стадии проектирования. Разница между ландшафтом, что реж обработка подвижна, управляема, становится инструментом совершенствования звучания. Цифровые технологии делают доступным для школьника.
Построение витр акуст – среды развертывания голосов как элемента фактуры стереофон склада. среда придает простр-колор модусы, связанные с объемом, окраской, расположением в глубине и по фронту. достиг с пом простр-врем и част-дин, регулировки уровня и располож.
Принцип множественного и концентрированного воздействия, направленного к одной цели. Принцип совмещения функций, состоящего в ориентированности каждого из них сразу на неск подобных целей. (126, 158-182)
конфигурирование звучание по планам – с помощью соотношении ранних и поздних отражений реверберации, при этом частот дополнительный уровень сигнала и экв. уровень конкретизирует объем, частную окраску.
Проблемой построения простр - взаимод с факт источников. от группировки голосов в рамках глубины фактуры. выстраивается с учетом заполния прост, не терпит пустот.= взаимодействует с фактурой на основе *комплементарности*. слишком тихое - усилить, аугментировать подтянуть до эстетич оптимального восприятия уровня. взаимод среды и источников проявл в работе, направл на формирование параметров виртуальной среды.
Объем зависит от плотности факт событий. больш поможет наполнить, малая – избежать загрязненности.
при совмещении 2 и более модусов – полипростр. осущ из группы задержек.
Комплементарность акустики и факт во многом определяет и характер окраски голосов. Разреженность по вертик – насытить спектр составл. при неразборчив – спектр микширование с ограничением частотного диапазона.
Контраст пластов – экв и фильтры.
Глубина источников – эфф зримости объектов. их колич как вслучае с располож по вертикали определяет их качеств представление. при миним частоте составл - планы объектов раздвигать по линии глубины, что избежать плоскостности.
Тот же принцип комплементарности при конфигурировании пластов по линии фронта. чем больше пластов, тем больше ячеек меньшей длины по данной линии желательно зарезервировать (кроме крайних позиций), а их малое число позволяет расширить в ее пределах масштаб позиционирования каждого из них.
По отрезкам фронт линии позволяет рельефнее очертить их соотношения в глубине факт. регистров с помощью панорамы.
ЦТ расположить в рамках каждого парметра множество объектов. на слух трудно отличить более3-4 относящихся к каждому и этих параметров объектов. но и такое их число дает множество -до 12 и более простр модусов.
Экспонирование пластов может с сохранением иерарх соподчиненности. в каждом параметре есть наиб яркая область и второстепенная. в полипростр построениях меньшее по объему выдвигается на ближ план. светлое отодвигает на авансцену темное. ближ-заметнее, центр положение позиционирует как главное –мелодия, бас.
Если средство выходит на ведущую роль, то фонизм (аугментация и приближение при высоком уровне и наполненности) может траснформироваться в простр сонорность. В этом случае средства становятся яркими.
функц и инт значимость формируемого реж средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимод с внутр слоями факт. Близость и контраст служит основой для подчеркивания единства развертывания, на чем строится форма.
Так Вирт простр наряду с др средствами – элементом композиц формообразования.

В аранж не сонорной - нар класс совр с характерной стабильностью акуст условий роль реж средств довольно скромной, ограничивается подчеркиванием контраста между частями циклич формы.
Создать акуст условия в которых воплощение текста было бы убедительным.
Неоправданным и противоест одинаковое реж решение муз разных стилей. Рок - простр аугментация пластов, подъем басов, верхов при подавл середине и предельной громк, пуантилизм - панорамная разбросанность многокрасочных пятен.
Помимо акустических условий акцентировать образный строй – сказ, ром возвышенного, упрощенно-бытового.
Перспективы для инд-ти. выразить субъект нетрад видение широко известного произведения.

*Экспорт сведенной композиции*

Какие бы вы задачи не решали с помощью Cubase SX, командой, завершающей работу над проектом, будет команда главного меню File > Export > MIDI File или File > Export > Audio Mixdown. Первая команда производит экспорт MIDI-информации из проекта. При этом, естественно, теряются все аудиосообщения, аудиоэффекты реального времени, автоматизация. Но и эта команда может быть полезной в том случае, если вы использовали Cubase SX исключительно в качестве MIDI-секвенсора. Вторая команда вам понадобится, если вы использовали Cubase SX по основному назначению в качестве виртуальной звуковой студии. В конечном счете, вы захотите превратить свой проект в готовый продукт и довести его до слушателя.
В самом начале главы мы предупреждали вас о необходимости переноса партий MIDI-инструментов (не VSTi) на аудиотреки. Во-первых, выполнять сведение в MIDI не совсем правильно, хотя бы из-за того, что вы не сможете применять пространственное панорамирование и обработку VST-плагинами. Во-вторых, экспортировать можно или MIDI-, или аудиоинформацию. Соответственно, если вы хотите получить из своего проекта трек для записи на CD Digital Audio, то вся информация проекта должна быть представлена в виде аудиотреков и/или MIDI-треков, управляющих VSTi.
Прежде чем воспользоваться командой **File > Export > Audio Mixdown**, следует выделить экспортируемый фрагмент проекта с помощью левого и правого локаторов.
С термином mixdown мы недавно встречались. В данном случае он имеет такой же смысл Микширование неограниченного числа треков в одну фонограмму, количество каналов которой будет соответствовать используемому формату (стерео - 2 канала, 5.1 - шесть каналов). В данном случае экспорт означает вывод аудиоинформации не через выходные порты (**VST Outputs**), а в один или несколько звуковых файлов. Причем Cubase SX производит расчет экспортируемой информации не в режиме реального времени. То есть вы можете задействовать в своем проекте сколько угодно VST-плагинов и сколько угодно аудиотреков. Ваша система может не справляться с воспроизведением такого проекта. Однако экспорт такого перегруженного проекта в звуковой файл пройдет без сучка и задоринки.
Итак, командой **File > Export > Audio Mixdown** открывается диалоговое окно Export Audio Mixdown.
Нужно выбрать папку, куда следует экспортировать звуковой файл. В поле **File Name**вводится имя файла, в списке **Files of type** выбирается тип звукового файла. По умолчанию выбран тип Wave File (.wav), но доступны еще несколько типов, включая mp3.
В списке **Coding** выбирается способ кодирования звуковой информации в файле из тех способов, что доступны для данного типа файлов.
Для типа Wave File (.wav) доступен единственный способ кодирования ?PCM/uncompressed Waves. В результате получится WAV-файл без применения какого-либо сжатия.
Вид остальной части окна **Export Audio Mixdown** зависит от того, какой тип звукового файла был выбран. Мы рассмотрим только случай экспорта проекта в обычный WAV-

файл.
В списке Channels следует выбрать вариант сохранения информации, принадлежащей разным каналам. Приведем опции, доступные для форматов стерео и 5.1:

- **Mono** свести все каналы в моно;
- **Stereo Split** сохранить стереоканалы в виде двух монофонических файлов;
- **Stereo Interleaved** сохранить стереоканалы в виде одного стереофонического файла;
- **6 Chan. Split** сохранить каналы 5.1 в виде шести монофонических файлов;
- **6 Chan. Interleaved** сохранить каналы системы 5.1 в виде одного шестиканального файла.

Формат WAV-файлов допускает хранение большого количества каналов (больше двух), однако многоканальные WAV-файлы поддерживаются далеко не всеми программами. Поэтому в большинстве случаев звук формата 5.1 целесообразно экспортировать в шесть отдельных монофонических файлов. В названиях этих файлов будут содержаться номера. Нумерация файлов будет соответствовать порядку расположения каналов системы 5.1 в мастер-секции микшера Cubase SX. Чтобы в дальнейшем не запутаться, сразу после экспорта имеет смысл дополнить названия этих файлов буквами, обозначающими каналы системы 5.1 (L, R, Ls, Rs, C, LFE).
В списке Resolution выбирается количество двоичных разрядов, используемых для представления звуковых отсчетов. Что следует в этом списке выбирать? Если вы предполагаете осуществлять мастеринг средствами специализированных программ (например, таких как T-RackS 2, то выбирать нужно такую форму представления звуковых данных, которая поддерживается приложением для мастеринга. Во всяком случае, количество разрядов должно быть более 16.
Не исключен вариант, что мастеринг уже фактически выполнен в среде Cubase SX. Для этой цели существуют специальные плагины, которые следует подключать к мастер-секции микшера, например, iZotope Ozone 2 (**http://www.izotope.com**). В этом случае количество разрядов должно соответствовать конечному носителю фонограммы. Например, 16 для CD Digital Audio и от 16 до 24 для DVD-Audio.
В списке **Sample Rate** задается частота сэмплирования для экспортируемых файлов. Мы настоятельно рекомендуем оставить этот параметр таким, чтобы он соответствовал частоте сэмплирования, принятой для данного проекта. В случае необходимости конвертировать формат файла лучше с помощью специализированного звукового редактора, например, Cool Edit Pro 2 ).
В группе Include доступны следующие опции:

- **Automation** - учитывать при экспорте автоматизацию;
- **Effects** - учитывать при экспорте обработки и эффекты.

При экспорте сведенного проекта эти опции следует включить, иначе вся ваша работа по сведению просто окажется бессмысленной!
В группе **Import** доступны следующие опции, позволяющие импортировать полученные в результате экспорта файлы в проект:

- **Pool** импортировать в пул, но не размещать на аудиотреке;
- **Audio Track** импортировать с размещением на аудиотреке.

Опции групп **Include** и Import полезны в том случае, если вы хотите осуществить внутреннее переведение: перебросить несколько звуковых сообщений или партий VSTi в один новый звуковой файл.
Если все готово, можно нажимать кнопку **Save**. Экспорт проекта, состоящего из нескольких треков и длительностью в несколько минут, займет ощутимый промежуток времени. При этом в виде файлов будет сохранена вся информация, которая выводится через выходные аудиопорты при воспроизведении выделенного локаторами фрагмента проекта. Если какие-то треки или отдельные аудиосообщения отключены (Disable) или замьютированы (Mute), то в сохраненном миксе они присутствовать не будут.

Может возникнуть вопрос: понятно, что делать со стереофоническими WAV-файлами (их можно записать на CD Digital Audio) или с файлами трЗ (их можно опубликовать в Internet), но что делать с шестью файлами, соответствующими каналам системы 5.1 Возможные варианты:

- с помощью специального программного обеспечения их можно преобразовать в формат АСЗ (Dolby Digital) и опубликовать в Internet, на CD-ROM или в качестве звуковой дорожки к фильму на DVD;
- с помощью специального программного обеспечения их можно преобразовать в двухканальный WAV-файл, содержащий сигнал, закодированный в формате Dolby ? Pro Logic, и записать его в качестве трека на обыкновенный CD Digital Audio;
- с помощью программного обеспечения, поставляемого вместе с приводом DVD-R, их можно записать на DVD-Audio.

## Методические материалы

## Нотография в компьютерных технологиях

## Нотные редакторы

### Нотные редакторы и способы набора вокально-инструментальной партитуры.

Одной из лучших программ для нотного набора и верстки, несомненно, является программа Finale, созданная компанией Coda Music Technology. Она сочетает в себе как исключительное удобство пользовательского интерфейса, так и многообразие предоставляемых возможностей. Нотный текст, подготовленный в этой программе, отвечает стандартам профессионального набора. Недаром многие издательства в США и других странах принимают макеты исключительно в формате программы Finale (хотя многие не оставляют без внимания и другие программы нотного набора, прежде всего Encore и Nightingale). Правда, в последние полтора года распространились еще два нотных стандарта — программа Sibelius, описываемая в конце этой главы, и надстройка знаменитого текстового процессора TeX под названием MusiXTeX.

Выполняет техническую функцию с фиксацией продукта. Полезна для освоения грамоты, так как позволяет легко, наглядно, качественно услышать музыкальный материал. Вспомогательная роль: облегчают выполнение других операций, обеспечивают материалом. Другие программы обладают

такой функцией тоже, но ограничены из-за громоздкости, лишних добавочных энгармонических замен, неестественных размеров, расстояний.

Возможности: несколько нотных станов, ключей, нотные головки, аккордовые обозначения в буквенной гитарной табулатуре и символы слов, открытие в различных масштабах сразу нескольких файлов, предварительный просмотр печати, конвертирование в файлы графических, текстовых и издательских программ, взаимодействие с миди-прослушиванием, экспорт, импорт миди в нотный. Последний вид работы связывают с музыкальным творчеством, хотя между ними нет знака равенства. Это объясняется разной степенью точности, с кот можно фиксировать разные параметры звучания в миди и нотном редакторе. Поэтому после конвертирования в миди требуется большая творческая работа по оживлению с тонкой градуировкой параметров, а обратный перевод миди в нотный сопровождается упрощением и схематизацией обозначений, так как в процессе перевода игнорируется не больше, менее полутона изменения высоты, изменения длительностей (вместо16 и 32 восьмые с точкой) вместо мельчайшей динамики только 8, закруглений агогики – замедления, а пространственные и вовсе игнорируются.

3 этапа: ввод в обычном и скоростном режиме, в некоторых в реальном времени. 2- проставление штрихов, графических и вербальных знаков.3 - форматирвание и подготовка к печати.

*Функции основных «окон» программы Finale.*

Обратите внимание на «основную палитру инструментов» (Main Tool Palette) и «расширенную палитру инструментов» (Advanced Tool Palette). Здесь вы можете выбирать режим работы. Например, для ввода нот можно выбрать режим скоростного ввода, для проставления акцентов и точек стаккато — режим артикуляции и т. п.

Кроме того, в программе Finale возможны два режима просмотра набранного материала на экране. Просмотр в режиме прокрутки (Scroll View) представляет нотный материал как бы находящимся на одном «бесконечном»

нотоносце (или системе). В этом режиме удобно как вводить нотный текст, так и проставлять дополнительные указания и штрихи. А просмотр в страничном режиме (Page View) представляет материал разбитым по системам и страницам, так, как он будет выводиться на печать, Этот режим просмотра рекомендуется применять только на стадии форматирования.

Переключение с одного режима просмотра на другой осуществляется нажатием на клавиши Ctrl+E или выбором пунктов Scroll View/Page View из меню View.

И еще несколько предварительных слов по поводу Finale. Помните, что в каждом режиме работы щелчок мышкой будет приводить к «своим», особым результатам. Не нужно, кстати, пытаться искать все возможные функции в видимых на экране меню; помните, что некоторые меню (Speedy, Simple, MassMover, NoteMover, Search, HyperScribe, Text , PageLayout, MIDI Tool, Graphics, SmartShape, Staff, Lyrics, Chord и SpeciaLTools) появляются на экране лишь в некоторых случаях — например, при выборе соответствующего режима работы. Но и в них можно найти далеко не все возможные функции программы.

*Создание проекта и способы ввода музыкальных данных инструментальной партитуры.*

Итак, набрать собственно нотный текст («голые» ноты) в программе Finale можно шестью различными способами. В большинстве случаев наиболее продуктивный и удобный из них — скоростной ввод с MIDI-клавиатуры.

Для того чтобы вводить нотный текст этим способом, выберите в палитре инструментов режим скоростного ввода (пользователи программы его пиктограмму называют «кривая нотка»). Затем щелкните мышью на том такте, куда будет осуществляться ввод (точнее было бы сказать не «на такте», а «на фрейме»: фрейм в программе Finale — это один такт на одном нотоносце). Перед вами откроется маленькое окошко ввода нот, в котором имеется курсор, который можно перемещать с помощью клавиш-стрелок вверх-вниз и влево-вправо.

Перед тем, как приступать к дальнейшим действиям, убедитесь, что пункт Use MIDI Keyboard (использовать MIDI-клавиатуру) в меню Speedy отмечен галочкой. Если это не так, отметьте его. Для ввода ноты нажмите соответствующую клавишу (или клавиши) на MIDI-клавиатуре и, удерживая их, нажмите другой рукой на одну из клавиш от 1 до 8, соответствующую длительности1. Система здесь очень простая — чем больше число, тем больше длительность ноты. Восьмерка означает брэвис, семерка — целую ноту, шестерка — половинную, пятерка — четвертную, четверка — восьмушку, тройка — шестнадцатую, двойка — тридцать вторую и единица — шестьдесят четвертую ноты. Более мелкие ноты этим способом ввести невозможно (вообще, наименьшая возможная длительность в Finale — 4096-я). Например, чтобы ввести четвертную ноту «ми» первой октавы, нажмите на MIDI-клавиатуре соответствующую клавишу и, не отпуская ее, цифру 5.

Обратите внимание, что ввод ноты происходит в момент нажатия цифры. Если вам, к примеру, нужно ввести несколько одинаковых аккордов подряд, достаточно нажать на MIDI-клавиатуре аккорд один раз, и, удерживая его, несколько раз нажать на цифру, соответствующую длительности. Если же вам необходимо ввести паузу, то просто нажмите соответствующую цифру, не нажимая клавиш на MIDI-клавиатуре. Если у вас нет MIDI-клавиатуры, то вам просто следует снять галочку у пункта Use MIDI Keyboard в меню Speedy. В этом случае при нажатии на цифровую клавишу у вас на экране появится не пауза, а нота, соответствующая вертикальному положению курсора. А для ввода паузы просто введите любую ноту соответствующей длительности и нажмите на клавишу Backspace. Курсор можно перемещать вверх-вниз с помощью стрелок, а можно воспользоваться клавишами Q, W, E, R, T, Y, U (верхний ряд) для ввода нот до, ре, ми, фа, соль, ля, си второй октавы, клавишами с A по J (средний ряд) для ввода нот первой октавы и клавишами с Z по M (нижний ряд) для ввода нот малой октавы.

Для ввода ноты с точкой введите вначале «обычную» длительность (без точки), а затем нажмите клавишу «точка». Каждое следующее нажатие

клавиши «точка» добавляет точку к имеющейся длительности. Таким образом, с помощью нескольких нажатий можно получить длительность с двумя, тремя и более точками. Нажатие на клавишу «=» (знак равенства) залиговывает текущую ноту со следующей. Будьте внимательны — соответствие высоты залигованных нот при этом не проверяется! Это остается целиком на совести набирающего. Если же знак равенства нажат на аккорде, то для дальнейших действий компьютера имеет значение местоположение курсора по вертикали. Если он указывает на какую-либо ноту в аккорде, то залиговывается только эта нота, а в противном случае — весь аккорд.

Если при нажатии на «=» курсор не указывает ни на одну ноту в аккорде, залиговывается весь аккорд

Добавить одну ноту в уже имеющийся аккорд можно с помощью клавиши Enter, а клавиша Backspace удаляет одну ноту из имеющегося аккорда. Обратите внимание, что с помощью клавиши Backspace нельзя удалить всю «метрическую единицу». Удаляется только одна нота из аккорда. Если же клавишей Backspace удаляется последняя (или единственная) нота аккорда, на этом месте в такте остается пауза.

Полностью удалить всю метрическую единицу можно с помощью клавиши Delete. При этом все ноты фрейма, находящиеся правее удаляемой, соответственно сдвигаются влево. Обратную операцию — вставку нот в середину такта со сдвигом всех оставшихся вправо — можно осуществить, если во время ввода длительностей держать нажатой клавишу Shift. При этом нельзя вводить длительности с цифровой клавиатуры (иначе Shift не сработает).

Для того чтобы ввести форшлаг, следует вначале ввести обычную длительность, а затем нажать клавишу «;» (точка с запятой). Если форшлаг состоит из нескольких нот, то клавишу «;» нужно поочередно нажать на каждой из них.

Поскольку, как известно, каждая клавиша на клавиатуре может быть обозначена тремя различными способами (кроме клавиши «соль-диез»), вам может потребоваться энгармонически заменить введенную ноту. Например, вы вводите ноту «до-диез», а программа обозначила ее как «ре-бемоль». В этом случае вы можете просто нажать на клавишу 9. При этом нота, на которой находится курсор, заменяется на свой энгармонический эквивалент. Если же вертикальный курсор указывает на аккорд, а горизонтальный не указывает ни на одну ноту аккорда, то при каждом нажатии на клавишу 9 программа предложит какой-либо вариант энгармонической замены всего аккорда.

Для того чтобы альтерировать уже введенную ноту, используются клавиши «+» и «-». Каждое нажатие на «+» повышает ноту на полтона при помощи альтерации, а нажатие на «-» — понижает. Вы можете использовать этот способ для ввода дубль-диезов, дубль-бемолей и различных «экзотических» знаков (трипль-диезов и т. д.). Помните, что программа автоматически проверяет соответствие введенных нот и знаков альтерации (можно, правда, отключить эту опцию, сняв галочку с пункта Check Accidentals в меню Speedy, однако я не рекомендую этого делать). Поэтому, если вы альтерировали одну ноту в такте, у следующей ноты той же высоты автоматически появляется отмена знака альтерации. Например, после изменения ноты «до» на «до-диез» у следующей ноты «до» той же октавы появляется бекар. У вас есть также возможность альтерировать сразу все ноты одной высоты в такте. Для этого следует нажимать сочетания Ctrl+«+» и Ctrl+«-» .

**Тема. Редактирование и озвучивание нотной партитуры.**

Второму этапу нотного набора — ввод дополнительных указаний.

К дополнительным указаниям можно отнести:

- обозначения динамических оттенков (нюансов);
- обозначения темпа и характера звучания, а также способа исполнения (allegro, legato, animato, amoroso и т. п.);

- значки артикуляции (точки стаккато, акценты, обозначения смычка (штрихи) у струнных, ферматы и т. п.),
- обозначения фразировки (лиги, линии голосоведения и т. п.);
- «репетиционные» обозначения (цифры и буквы для обозначения разделов, а также нумерация тактов);
- название произведения, его автор, информация о дате и месте создания и пр.

Большинство дополнительных указаний вводят обычно в режиме нотных обозначений (Expressions). В этом режиме можно ввести как текстовое обозначение, так и графическое. Каждое обозначение логически связывается с какой-либо нотой. Обратите внимание, что динамические оттенки (нюансы) также по сути являются текстовыми обозначениями, поскольку представляют собой «буквы», написанные шрифтом Maestro (или Petrucci). Текстовые обозначения, которые вводятся в этом режиме, ограничены по длине 96-ю символами и могут быть только однострочными. Если же необходимо ввести длинное указание, содержащее несколько строк, это следует сделать в режиме текстового блока.

Для ввода какого-либо текстового указания в режиме нотных обозначений дважды щелкните мышью на ноте, к которой будет привязано это указание (можно дважды щелкнуть и просто на такте). При этом откроется окно Expression Selection (выбор нотного обозначения). По умолчанию в это окно уже загружена библиотека наиболее употребительных обозначений, а также динамических оттенков. Для того чтобы ваше обозначение было привязано к ноте, включите переключатель Note Expression в нижней части окна. Если же будет включен переключатель Measure Expression, обозначение привязывается к такту (об этом мы еще расскажем несколько ниже). Если нужное вам указание имеется в списке обозначений, выберите его щелчком мыши и нажмите кнопку Select (выбрать). При этом откроется другое окно — Note Expression Assignment, однако в большинстве случаев все, что вам нужно будет в нем сделать, — это нажать кнопку ОК. После этого вы

увидите обозначение рядом с той нотой, на которой щелкнули вначале. Вы можете откорректировать местоположение обозначения, перетаскивая мышью его манипулятор (упомянутый выше белый квадратик, handle).

*Вставка текстовых обозначений, форматирование и распечатка нот.*

Форматирование нотного текста и печать

Последний этап набора нотного текста — это его форматирование, то есть задание расположения на страницах. Перед тем как приступать к форматированию, лучше на всякий случай еще раз осуществить перераспределение пространства (напомню стандартную «горячую последовательность» для этого: выбор режима «паровоза» — Ctrl+A+4). Лучше также завершить все операции по редактированию нотного текста.

Для форматирования нотного текста выберите режим страничной раскладки (Page Layout). Когда вы выбираете этот режим, программа автоматически переходит в страничный режим просмотра. Здесь вы сможете установить графически размеры и местоположение систем нотоносцев и границ полей. Границы систем нотоносцев можно перемещать с помощью манипуляторов, а сами нотоносцы можно перетаскивать мышью, «ухватив» их в любом месте.

Если же вы хотите установить границы нотоносцев в числовом формате, выберите из меню Page Layout пункт Systems/Edit System Margins. А для «числового» редактирования полей страницы выберите из того же меню пункт Page Margins/ Edit Page Margins. Выбрав из меню Page Layout пункт Page Size, вы можете установить нужный размер страницы.

Любые изменения, которые вы вносите в формат страниц, затронут либо только текущую страницу (если в меню Page Layout отмечен галочкой пункт Page Margins/ Adjust Current Page Only), либо ве страницы (если отмечен пункт Page Margins/ Adjust All Pages). Есть также возможность самостоятельно назначить диапазон страниц или систем, которые будут затрагивать изменения формата — пункт Page Margins/ Adjust Page Range.

Кроме того, имеется пункт Adjust Left or Right Pages для внесения изменений только во все левые или правые страницы.

В меню PageLayout предусмотрены пункты Insert Blank Pages и Delete Blank Pages для вставки (или удаления) любого количества пустых страниц в любое место.

*Дополнительные возможности программы. Режимы работы в программе Finale.*

Возможности каждого режима работы в Finale.

Режим увеличения/уменьшения (Zoom Tool). В этом режиме щелчок мышью увеличивает экранный размер партитуры вдвое, а щелчок при нажатой клавише Ctrl — уменьшает. Однако удобнее, по-моему, пользоваться пунктом Scale View to из меню View или же переключать экранный размер сочетаниями клавиш Ctrl+4 (400%), Ctrl+2 (200%), Ctrl+1 (100%, нормальный размер), Ctrl+7 (75%) и Ctrl+5 (50%). Кроме того, нажав Ctrl+O, вы можете определить любой другой экранный размер. Причем все это можно делать в любом режиме работы, а не только в Zoom Tool.

Режим перемещения (Hand Grabber Tool). Позволяет перемещать весь нотный текст в любую сторону. Однако то же самое можно делать в любом режиме, пользуясь правой кнопкой мыши, поэтому данным режимом, как и первым, пользоваться не советую.

Режим работы с нотоносцами (Staff Tool). Подробно рассмотрен выше.

Режим работы с тактами (Measure Tool). Щелчок по его пиктограмме при нажатой клавише Ctrl добавляет указанное вами количество тактов. Кроме того, в этом режиме доступно меню Measure, позволяющее добавлять, удалять и изменять такты, а также устанавливать нумерацию тактов. Для быстрого доступа к основным функциям этого режима можно также щеелкнуть правой кнопкой мыши по пиктограмме этого режима.

Режим свойств такта. Здесь двойной щелчок на такте или его манипуляторе (первом или единственном) открывает окно свойств такта.

**Методические материалы**
**Музыкальная звукорежиссура и концертная деятельность**

## Подбор звукового оборудования для концертной деятельности.

Концертный зал – это «дом» аудио-визуального искусства. В нем есть все, что нужно художнику сцены для создания ощущения иной реальности: свет, звук, декорации. Здесь проходят концерты музыкальных коллективов, театральные постановки, фестивали, театрализованные шоу. Здесь есть все, что нужно для сценического искусства. В силу широты функционала, концертный зал — один из самых сложных интегрированных объектов. Количество интегрированных систем может превышать десяток.

### Оснащение концертного зала

Системный подход к оснащению концертного зала подразумевает не просто подбор отдельных видов оборудования и его установку. Необходимо сделать так, чтобы все это разнообразие аудио-визуальных систем работало слаженно и максимально эффективно, что может оказаться не такой простой задачей. Нужно учесть не только проблемы совместимости и специфику оборудования от разных производителей, но и удовлетворить требования к звуку и изображению, оставаясь при этом в рамках бюджета.

Оснащение концертного зала мультимедиа оборудованием предполагает установку следующих систем:

- звукового оборудования;
- светового оборудования;
- оборудования для спецэффектов и механики сцены (дым-машины, оборудование механики сцены и др.);
- оборудования для видеоотображения;
- системы технологического телевидения;
- оборудования для аудио- и видеозаписи;
- коммутационного оборудования;
- системы управления всем комплексом;
- оборудования для радиосвязи.

Звуковое оборудование концертного зала

Система звуковоспроизведения – это, пожалуй, самая важная система в концертном зале. Она состоит из трех подсистем:источников звука, устройств для обработки сигнала (эквалайзеры, усилители, микшеры) и устройств, воспроизводящих звук (акустические системы).

Подсистема источников звука обычно выделяется отдельно. В нее входят так называемый «парк» микрофонов – как вокальных, так и инструментальных (для «подзвучивания» инструментов) – и различные устройства для воспроизведения звука с проигрывателем дисков или флеш-носителей.

**Микрофоны**

В концертном зале необходимо очень тщательно подойти к подбору микрофонов. Звукооператоры говорят, что их никогда не бывает много. Помимо основного комплекта рекомендуется иметь запасные микрофоны каждого типа.

Особенно важно это для залов, в которых часто проходят концерты музыкальных коллективов. От правильного выбора качественных микрофонов будет зависеть и успех, и популярность самого зала.

**Плееры**

Сегодня для концертных залов в качестве плееров используют в основном персональные компьютеры для воспроизведения с флеш-носителей, или же высококачественные проигрыватели компакт-дисков, которые используются все реже и реже.

**Обработка звукового сигнала**

После того как звуковой сигнал появился, его необходимо привести к «общему знаменателю» (усилить, выровнять частоты, найти место в общем звуке). Для этой задачи применяются:

– усилители,

– микшеры (устройства для совмещения множества звуковых дорожек в одну),

– эквалайзеры (приборы для изменения частотных характеристик звуковой волны).

**Акустические системы концертного зала**

Звук в концертном зале, как правило, обеспечивается фронтальными акустическими системами для органичного звучания. Используются два типа фронтальных систем:

линейные массивы (собранные в единую колонну несколько акустических систем)

одиночные акустические системы (двух- или трехполосные, применяются в случае небольших залов)

Сабвуферы – динамики, специально созданные для «подзвучивания» низких частот (басов)

Сценические мониторы – напольные акустические системы, расположенные на сцене и повернутые к артистам

**Звуковая коммутация**

Следующая звуковая подсистема – звуковая коммутация. Сюда входят кабели и архитектурные интерфейсы (к примеру, лючки в полу или стенах) для подключения источников звука.

Выбор звуковых кабелей и правильная прокладка звуковых трасс – очень важная составляющая. Неправильно спроектированная система коммутации может свести на нет все усилия по подбору парка микрофонов и акустических систем. Некачественный кабель может послужить причиной шумового фона.

**Акустика помещения**

Помимо оборудования, важной составляющей является акустическая картина помещения. При проектировании системы звуковоспроизведения учитывается и то, как звук «вышедший» из диффузора динамика будет вести себя в «свободном полете», где произойдет затухание звуковой волны, где она отразится и создаст тем самым гул в зале.

Большинство акустических характеристик зала могут быть скорректированы и аппаратным способом. Это возможно как посредством цифровых платформ, так и за счет установки специальных акустических панелей, поглощающих отраженные звуковые волны.

## Тема 2. Основы работы с концертным оборудованием.

**Концертное оборудование**

Организация мероприятий как крупного, так и небольшого масштаба предполагает использование большого количества оборудования. Для того, чтобы обеспечить качество работы всех систем, участвующих в концертном мероприятии, необходимо:

1. Для света: консоли управления освещением, светодиодные стенки и сервер для обеспечения их слаженной работы, прожектора разной степени мощности, пиротехническое оборудование, ламповые установки.
2. Для звука: установка для управления звуком для звукорежиссера, проводные и беспроводные мониторы, соответствующие разным типам инструментов, радиомикрофоны с предусилителями, колонки и многое другое.
3. Декорации для сцены, включая, огромные видеомониторы и экраны для фонового оформления.

Основу концертного звука и его мощь создает акустическая система. В основном она бывает двухполосная и трехполосная. В двухполосной системе соответственно динамики высоких и низких частот. В трехполосных системах присутствуют высокие, средние и низкие частоты. Ко всему этому добавляются сабвуферы основа которых динамики низких частот.

На сцене акустические системы располагаются сверху по краям для того чтобы получить звук в формате стерео. Сабвуферы располагаются снизу, под основными портальными колонками, иногда по краям и по центру.

Эта аппаратура предназначена для слушателей в зале. Для музыкантов на сцене находится другая аппаратура, называемая «бэклайн».

К БЭКЛАЙНУ МОЖНО ОТНЕСТИ:

– барабанную установку,

– гитарный комбик или стэк.

– бас-гитарный комбик или стэк,

– вокальные микрофоны.

–инструментальные микрофоны,

– микрофоны для подзвучки ударных.

– коммутационные кабели для подключения инструментов и микрофонов к микшерному пульту,

– микрофонные стойки, а также другие всевозможные стойки и поддерживающие конструкции.

– сценические мониторы.

И еще много другого оборудования, в зависимости от состава группы.

Чаще всего барабанную установку размещают в центре сцены, гитару и бас-гитару по разным краям сцены, для того чтобы гитаристы не мешали друг другу. Фронтмен, естественно, размещается по центру, клавишник в зависимости от его функции в коллективе. Иногда сбоку сцены, иногда рядом с солистом, иногда сзади. Остальные музыканты могут располагаться где угодно, все зависит от состава коллектива и их фантазии.

Главным условием настройки аппаратуры на сцене должна быть хорошая слышимость всеми участниками группы друг друга. Для этого существуют сценические мониторы, которые могут подключаться в несколько линий, в зависимости от характеристик микшерного пульта. В каждую линию можно посылать любые инструменты, необходимые отдельным музыкантам. Мониторы устанавливаются на краю сцены на передней линии, а также у каждого участника музыкальной группы, нуждающегося в них.

Вся музыкальная аппаратура (акустические системы, сценические мониторы, гитарные усилители, даже ваши компьютерные колонки и т.п.) делится на два типа: активная и пассивная. Активная состоит из динамиков и встроенного усилителя, иногда со встроенным эквалайзером. Пассивная комплектуется только динамиками. Более подробно об этом вы можете прочитать здесь.

Микшерный пульт является связующим звеном в соединении звуковой аппаратуры нацеленной на зал, бэклайна и музыкантов. С его помощью звукооператор руководит процессом настройки звука и сопровождения концерта.

## Тема 3. История концертной звукорежиссуры

Корни современной звукорежиссуры лежат в далеком прошлом художественной культуры. Достаточно вспомнить храмовых капелланов, капельмейстеров, дирижеров оркестров оперных и драматических театров, художественных руководителей музыкальных и танцевальных ансамблей, которые своей деятельностью формировали качество и эстетическую ценность звука.

Ещё до начала XX века Томас Эдисон пытался синхронизировать кинескоп с фонографом, но потерпел неудачу. Однако впоследствии Уильям Диксон соавтор Эдисона утверждал, что ему уже в 1889 году удалось создать кинетофонограф – прибор, воспроизводивший звук и изображение одновременно. Однако не существует никаких доказательств, подтверждающих его слова.

В ранний период кинематографа, звуковое кино пытались создать во множестве стран, но столкнулись с двумя основными проблемами: трудность в синхронизации изображения и звука и недостаточная громкость последнего. Первая проблема была решена путём записи и звука, и изображения на одном и том же носителе, но для решения второй проблемы требовалось изобретение усилителя низкой частоты, что произошло лишь в

1912 году, когда киноязык развился настолько, что отсутствие звука уже не воспринималось как серьёзный недостаток.

В результате патент на ту систему звукового кинематографа, которая впоследствии совершила звуковую революцию, был получен в 1919 году, но кинокомпании не обратили никакого внимания на возможность кино заговорить, желая избежать удорожания стоимости производства и проката кинофильмов и потери иноязычных рынков. Тем не менее, 17 сентября 1922 года в Берлине впервые в мире был показан звуковой фильм. 17 сентября 1922 года в Берлине состоялся просмотр первого звукового фильма. Звук был записан на ленте в виде световых сигналов и шел синхронно с изображением.

Примечательно, что во всем мире многими считалось, что звуковой фильм - не более, чем трюк, не имеет будущего и не в состоянии составить конкуренцию немому кино. Такую позицию, кстати, долго отстаивал и Чарли Чаплин.

В середине 1925 года в США три известные организации – Warner Brosers, Western Electric и вновь образованная Vitaphone Corp объединили усилия по продвижению звукового кино.

По мнению многих историков, первым художественным произведением, убедительно показавшим, что звуковое кино возможно и что более чем тридцатилетний период «великого немого» близится к завершению, был музыкальный фильм «Певец джаза» (Jazz Singer). Премьера звучащего кино состоялась в Нью-Йорке 6 октября 1927 года в кинотеатре на Таймс-сквер.

Первый звуковой фильм – «Певец джаза», сентиментальная комедия, снятая режиссером А. Кросландом. По сути, картина оставалась немой, в ней было просто несколько песенных номеров и одна фраза: «Ну-ка, мама, послушай». Эти незатейливые слова вызывали восторг зрителей. Немой персонаж заговорил.

Это был переворот в киноиндустрии. Для воспроизведения звука использовалась система «Витафон» – звук был записан на

синхронизированном диске. Эта система применялась до выхода фильма «Идеальное преступление» (1928) со звуком, записанным на киноленте. Не прошло двух лет, как мировая кинопромышленность перешла на звуковые фильмы, несмотря на настороженное отношение многих режиссеров.

Отечественный звуковой художественный фильм впервые демонстрировался на экранах наших кинотеатров в 1931 г. Это была «Путевка в жизнь». Звук был записан по системе московского инженера П.Г. Тагера. Годом раньше по системе ленинградского инженера А.Ф. Шорина был озвучен документальный фильм о пятилетке. С них началось победное шествие звука в кино в нашей стране: российские ученые внесли свою лепту в кинопроизводство.

В России звуковой кинозал впервые открылся в октябре 1929 года на Невском проспекте в Ленинграде. Первыми отечественными кинофильмами со звуковой поддержкой были документальные картины.

В марте 1931 года демонстрировался первый отечественный игровой звуковой фильм «Путевка в жизнь». Звук был записан по системе московского инженера П.Г.Тагера.

Так началось победное шествие звука в кино и в нашей стране, а российские ученые внесли свою лепту в кинопроизводство.

Фильм «Путевка в жизнь» не только в художественном, но и в техническом плане получил мировое признание. На международном кинофестивале в Венеции (1932) кинокартина отмечена как лучшая по режиссуре и была закуплена для кинопроката 26-ю странами. Решением ЮНЕСКО «Путевка в жизнь» внесена в десятку лучших фильмов всех времен и народов.

В 1925 году компания Warner Brothers, находившаяся в тот момент на грани банкротства, вложилась в рискованный звуковой проект. Уже в 1926 году Warner Brothers выпустила несколько звуковых фильмов, состоящих в основном из музыкальных номеров, но особого успеха у зрителей они не имели. Успех пришёл только с фильмом «Певец джаза», одну из главных

ролей в фильме сыграл харизматичный Эл Джолсон. Кроме музыкальных номеров Эла Джолсона присутствовали и его короткие реплики.

6 октября 1927 года состоялась премьера первого звукового фильма, выпущенного компанией «Уорнер Бразерс» - «Певец джаза» («Jazz Singer», режиссер Алан Кросланд). Картина имела огромный успех и принесла компании прибыль в 3,5 млн долларов.

6 октября 1927 года – день премьеры «Певца Джаза» – принято считать днём рождения звукового кино.

Профессия "звукорежиссер" появилась в России сравнительно недавно – всего сто десять лет назад. Своим рождением она обязана бурному развитию отечественной грамзаписи, индустриальные основы которой были заложены в 1902 году. Первые русскоязычные музыкальные записи были сделаны в конце позапрошлого века (1897-1898 годы) за рубежом. Каталог из десяти произведений открывался идеологически выдержанным "Боже, Царя храни". К сожалению, история не сохранила имен наших артистов и иностранных звукотехников, которые работали над этой первой отечественной записью, имевшей огромное значение для продвижения в Россию уникальной новинки того времени – граммофона.

Большой успех на родине первых русских пластинок заставил владельцев компании "Граммофон" начать масштабную работу по расширению каталога российских исполнителей, для чего в Россию стали постоянно направляться бригады звукотехников. Чаще других Санкт-Петербург, Москву и другие города империи посещали такие мастера своего дела, как Фред Гейсберг, Франц Гампе, Дерби, Гейнике. Именно они первыми познакомили россиян с никому неведомой новой профессией. Их работа была окружена ореолом таинственности, а "дьявольская труба", которую они возили с собой, стала причиной самых невероятных случаев, слухов и легенд.

Во время одной из записей народного хора к избе, в которой проводилась работа, стали подтягиваться крестьяне с топорами и вилами. По

деревне прошел слух, что к барину привезли пушку для усмирения народа. Делегация мужиков просила звукотехников не стрелять в людей, обещая взамен отработать все недоимки и вести себя смирно. Несмотря на то, что ситуация впоследствии прояснилась, очень многие крестьяне еще долго не оставляли мысли, что столкнулись с проделками "нечистой силы". С их легкой руки в соседних селах заговорили о "последних днях" и об "антихристовых прелестях".

Начиная с 1902 года, в России стала складываться новая индустрия, не похожая ни на одну из известных в то время отраслей промышленности. В ней туго переплелись проблемы технического и творческого характера, коммерческого и правового. В записи пластинок, организуемой граммофонными компаниями, принимали участие певцы, оркестры и хоры, куплетисты, рассказчики, и обязательно звукотехник (так в то время называли звукорежиссера) – специалист, владевший тайнами проведения записи. Уникальность этой новой профессии заключалась в необходимости соединения в одном лице редкого набора талантов и знаний: абсолютного музыкального слуха, широчайшей музыкальной эрудиции, знания музыкальной теории, законов акустики, механики, психологии и многого другого.

На этапе становления музыкального бизнеса звукотехники были ключевыми фигурами. Они производили отбор артистов, прослушивали их, и принимали решения о подписании контрактов. От их знаний, умения и интуиции порой зависела судьба не только отдельных записей, но и целых компаний.

60-70 лет назад классическая оркестровая музыка записывалась с использованием всего двух или трех микрофонов, процесса сведения практически не было, и качество продукта зависело от выбора и размещения микрофонов, а также свойств носителя записи. В наши дни способы записи оркестра так же многогранны, как способы записи популярной музыки: доступно сложнейшее редактирование, появилась возможность компенсации

акустических задержек, а процесс сведения ограничивается лишь финансовыми возможностями клиента и одаренностью звукорежиссера. Какими бы ни были средства, в большинстве случаев цель одинакова – постараться передать акустическое событие настолько реалистично, насколько это возможно. Однако средства, которыми звукорежиссеры, инженеры и владельцы звукозаписывающих компаний достигают своей заключительной цели, значительно различаются.

**Терминологический (тезаурус) по изучаемой дисциплине:**

*Аббревиатура* – знаки сокращенного нотного письма.

*Автоматизация* – заранее записанные, отредактированные и затем автоматически воспроизводящиеся все манипуляции с элементами управления микшером. Сохраняются в виде миди-сообщений, которые запоминаются в устройстве, подобном секвенсору. Играет роль в создании сложных сценариев развития событий во время живого выступления, является средством динамического управления параметрами мультитрэковой композиции при ее сведении. Можно управлять параметрами эффектов реального времени и виртуальных инструментов. Огибающие автоматизации в виде графиков линейной интерполяции параметра в узловых точках.

*Адаптер* – переходной прибор-кабель, необходимый для соединения разъемов двух устройств миди.

*Автоаккомпанемент* – сопровождение мелодии по заданной гармонии несколькими тембрами в определенном стиле.

*Акустика* – звучание, которое мы слышим. Складывается из источника звука, пространства, в котором он звучит и свойств резонирующих предметов на источник звука.

*Акустические инструменты* – традиционные механические инструменты.

*Алгоритм* – последовательность выполнения операций.

*Амплитуда* – процесс периодического изменения громкости. Измеряется в дБ (децибелах). Если частота низка (секунды и доли секунды), то эффект тремоло.

*Амплитудная модуляция* – процесс периодического изменения громкости звука. Если частота изменения (модуляция) низкая (секунды и доли секунды), то получается обычный эффект вибрато. Высокая частота может сильно изменить тембр звука. Самый тихий воспринимаемый звук – 20дб (шелест травы), 120 дб – болевой порог, 50-60 pp, 60-70 p, 70-80 mp, 80-90 mf 90-100 f, 100-110 ff. У инструментов разный динамический диапазон 50-85 – фортепиано, 40-75 дб баян. Это должны учитывать аранжировщики.

*Аналоговый* – сигнал, управляемый уровнем напряжения, в противоположность управлению импульсами. Аналоговый более точно передает первоначальный звук, чем это может сделать цифровая запись. Недостатки: аналоговый имеет большие потери при обработке, к тому же уровень соотношения сигнал/шум у него хуже.

Аддитивный синтез – синтез путем сложения нескольких синусоидальных волн разной частоты и амплитуды.

*Artificl Double Tracing* – эффект наложения сигнала на самого себя с небольшим изменением для более плотного звучания.

*ADPSM* – импульсно-кодовая модуляция. Метод представления аудио данных в цифровом виде, использующий разницу в амплитуде между двумя соседними отсчетами (сэмплами)

*Aftertouch* – (послекасание Pressure ) прием туше, зависящий от силы нажатия на клавишу (управляет вибрато). Канальный – для всех нажатых клавиш и полифонический – для одной клавиши.

*ADAT* –цифровой магнитофон с магнитной лентой.

*Апподжиатура* – форшлаг, задержание.
*API* – интерфейс прикладного программирования, стандартный набор команд (для обеспечения мощности процессора)
*Application* – приложение, программа
*Аранжировка электронная* – инструментальное переложение композиции выполненная посредством электронно-цифровых технологий и предполагающая электроакустические условия звучания.
*Арпеджиатор* – функция синтезатора или программы, которая позволяет проигрывать взятый аккорд в виде последовательности аккордовых нот (гармоническая фигурация)
*Артикуляция* – приемы исполнения (штрихи: стаккато, легато, с акцентом, глиссандо, портаменто)
*Асинхронная передача данных* – миди-протокол.
*AbsoluteTime* - время от начала диска до выбранной точки.
*Атака* – момент нажатия клавиши, начальная фаза огибающей формы сигнала (от появления звука до его максимального значения). Всего 4 фазы: Attack – атака, Desay – спад, Sustain – поддержка, Release – освобождение (момент отпускания клавиши). Контроллер CC73 устанавливает время атаки для тембра.
*Аудиосообщение* – объект, содержащий ссылку на звуковой файл и набор атрибутов, относящихся к тому, когда и как данный файл следует воспроизводить и как отображать в проекте соответствующий ему графический объект.
*Аудио компакт диск* – CD-A. CD-R – предусматривает одноразовую запись.
*Audio Compression Manager* – интерфейс для сжатия файлов.
*Aux Send* – дополнительный выход в микшерах, картах и др устройствах для посыла сигнала на обработку.
*АХЧ* – амплитудно-частотная характеристика (график зависимости амплитуды сигнала на выходе от его частоты при неизменной амплитуде сигнала на входе. Тракты с горизонтальной внутри частотного диапазона АЧХ называют частотнонезависимыми).
*АЦП* – аналогово-цифровой преобразователь звуковой карты. От его разрядности и частоты дискретизации зависит аачество оцифровки звука. Полупрофессиональные карты оборудованы 24 битными ЦАП, что является стандартом.
*Аэрофоны* – инструменты, в которых звучащим телом является воздушный столб (духовые инструменты)
*Баланс* – соотношение громкости двух и более голосов. Регулируется в сдвоенном голосе.
*Band* – оркестр, полоса звуковых частот.
*Банк* – (патч) в синтезаторе, звуковом модуле набор голосов инструментов и стилей; кроме того, на компьютере банк сэмплов, лупов, грувов. Для некоторых моделей синтезаторов подразумевается значение слова «инструмент» – тембр. Близкие по смыслу значения: патч, пресет.
*Bar* – такт.
*Бит* – разряд, скорость передачи данных, доля такта. Стандарт разрядности для передачи звуковых данных из аналоговой в цифровую – 16 бит. Чем больше, тем выше качество звука, но и больше занимает места на носителе. При этом соотношение сигнал/шум 96 дб.
*Breath* – контроллер CC2 преобразует силу дыхания подобно игре на духовом инструменте. В зависимости от модели синтезатора управляет громкостью, экспрессией, вибрато.
*Brightnes*s – контроллер CC74 яркости звучания, устанавливает частоту среза резонансного фильтра у тембра.
*Bus* – шина, канал обмена информацией, разъем на карте для подключения устройств.
*Bypass* – обход, сквозной канал, после входа данные сразу поступают на выход устройства.
*Брейк* – ритмический отыгрыш в пол-, 2 такта между частями произведения.

*Бридж* - средняя часть в рефрене (квадрате, куплете), который имеет 4 частную форму A1 A2 B A3 по 8 тактов = 32 такта.
*Буфер обмена* – используется для хранения данных во избежание подгрузки с диска дополнительных данных и задержек во время процесса проигрывания.
*Count* – 2 пустых такта отсчета перед началом записи/воспроизведения.
*Cover* – версия песни, записанной в другой интерпретации другим исполнителем.
*Croccfade* - постепенное изменение амплитуды.
*Custom* – выбор параметров по желанию пользователя.
*Вариации* – в синтезаторе разновидность фактуры аккомпанемента стиля.
*Время задержки* – между нажатием клавиши и воспроизведением звука Latency Time.
*Вставка* – рифф, отыгрыш, брейк, ритмическая перебивка, вставляемая на границах музыкальных фраз.
*Гармонизация* – Основана на объединении звуков в созвучия и на связи этих созвучий в их последовательном движении. Выполняется как подбор или сочинение аккордов для аккомпанемента к мелодии. Может быть мелодией, изложенной аккордами. Методы гармонизации в разных музыкальных стилях отличаются.
*Гармоника* – обертон, компонент синусоидальной волны сложного звука, чья частота - целый множитель основной частоты. Контроллер Harmonic CC71 управляет глубиной резонансного фильтра выбранного тембра.
*Гейм-порт* – для подключения внешнего миди-устройства (клавиатуры), при этом необходим специальный переходник - Миди-интерфейс.
*Гейн* – усиление динамического уровня на входе программы или устройства, регулятор чувствительности.
*Гейт* – динамический пороговый фильтр программного редактора. Noise Gate – программа или устройство для устранения шумов в паузах, музыке, речи.
*Glide* – прием игры, когда нота берется на пол тона ниже и сразу соскальзывает к нужной высоте.
*Grid* – сетка в окне миди-редактора для определения точных временных координат сообщений.
*Герц* – единица измерения частоты колебаний в секунду. Число колебаний влияет на высоту ноты.
*Глиссандо* – плавное изменение звука по высоте от одной ноты к другой колесом Pitch Bend (сверху вниз).
*Гексатоника* – шестиступенный звукоряд.
*Гептотоника* – семиступенный звукоряд.
*Гетерофония* – однолинейное многоголосие.
*Глобальные установки* – предварительно устанавливаемые параметры применительно ко всей композиции (темп, размер, работа метронома)
*Голос* – в синтезаторе определенный тембр, характерный для какого-либо инструмента. Сольная партия.
*Грув* – мелодический луп. В отличие от лупа грув необходимо подгонять по тону. Достигается путем изменения скорости воспроизведения его отдельных частей.
*Гнездо* – (вход/выход) отверстие аппарата, предназначенное для коммутации с различными устройствами посредством кабеля. Бывают 2 типов: для цифровой коммутации (MIDI) и аналоговой (AUX). Для стерео звучания используется 2 аудиогнезда для левого и правого канала.
*Гуманизация* – «очеловечивание», добавление в компьютерную музыку случайных отклонений (от темпа), которые должны создавать эффект «живого» исполнения.
*Данные* – вид информации.
*Джиттер* – дрожание фазы.
*Джэк* – штекер (вилка, вставляемая в гнездо), расположенный на конце кабеля, трехжильный: + - и земля (корпус), отдноштырьковый. Существует стерео и моноджек

(для линейных источников сигнала). Отличаются по внешнему виду наличием насечек (две, одна)
*Дин* – штекер/соединитель миди-кабеля, пятижильный. Предназначены для входа, выхода и сквозного Thru («через», «минуя»).
*De Esser* - с помощью фильтра уменьшает громкость шипящих согласных в речи.
*Деструктивное редактирование* – изменения всего файла с его перезаписью.
*Динамический диапазон* – разница между самым тихим и самым громким уровнями сигнала. Убывание громкости контроллер CC97 Value down угасание, 96 – усиление. За максимальную громкость принимается уровень 0 дб, в 2 раза громче – 6 дб..
*Динамическая клавиатура* – чувствительная клавиатура, способная отразить силу звука в зависимости от силы нажатия на клавишу.
*DirectX* – технология для работы с мультимедийными программами
*Дисковод* – носитель и хранитель информации сохраняемой и создаваемой пользователем. Используется для записи, воспроизведения собственных созданных на другом синтезаторе или компьютере сонгов. Дает возможность игры «минусовки»
*Диск DVD* – большой объем для информации: от 4 – 17 гб, 2 и 8 ч видео (двусторонний).
*Дисплей* – LCD жидкокристаллический отображает информацию на маленьком экране синтезатора.
*Диапазон* – динамический Range, так у обычного молотка – узкий динамический диапазон.
*Дизеринг* (размывание) – обработка при переходе с большой разрядности на 16-ти битную. Добавляется белый шум с амплитудой в половину младшего разряда. Увеличивает шум, но ослабляет корреляцию ошибок квантования.
*DSL* – формат, предназначен для приблизительно одинакового звучания миди инструментов на разных синтезаторах.
*Дискретизация* – процесс конвертирования непрерывного (аналогового) сигнала в дискретную последовательность фиксированных значений, снятых через некоторый интервал (шаг) по времени (шаг обратно пропорционален частоте дискретизации и при частоте, например, 1000 Гц равен одной тысячной доле секунды. Чем меньше шаг дискретизации, тем больше значений сигнала (сэмплов) в секунду фиксируется и тем точнее будет эта последовательность отражать реальный звук. Запись на аудиодисках при частоте дискретизации 44,1 кГц содержит 44100 отсчетов на секунду звучания.
*Double* – процессор с удвоенной частотой.
*Диссонанс* - неблагозвучие
*Добротность фильтра* – полоса пропускания.
*Драйвер* – устройство или программа, которые помогают управлять работой другого устройства или программы. Например, драйвер принтера позволяет управлять им из любой программы, которая имеет доступ к этому драйверу. ASIO Audio Stream In/Out позволяет сократить время реакции инструментов и устройств обработки звука на поступающие команды до нескольких (1-2) миллисекунд и в большей степени задействовать возможности оборудования (по сравнению со стандартными драйверами Windows).
*Дуплексный режим звуковой карты* Dual DMA – 2 компьютерных канала для одновременной записи и воспроизведения.
*Европейский интерфейс передачи цифровых звуковых данных* 24бит/48кГц.
*Enhanced Full Duplex* – режим работы звуковой карты, позволяющий одновременную запись и воспроизведение, работу с разной частотой дискретизации.
*Enhancer, Exciter* – добавление верхних гармоник для создания яркого, насыщенного, прозрачного звука.
*EPS* – формат графического файла, в который экспортируют нотный текст нотные редакторы. Затем вставляется в текстовую программу.
*Загрузка* – ввод музыкальных данных, записанных (хранящихся) на другом аппаратном устройстве (программе), с помощью дискового носителя.

*Звук* (sound) – качество звучания.
*Звуковая карта* – встроенные: SBLive, SBAudigy или стационарная (как правило профессиональная). При задействованном ASIO-драйвере будет иметь 6 пар стереофонических входных портов, включая цифровой порт (интерфейс S/PDIF) и 7 пар выходных. Последняя пара портов фактически является посылом на этот аппаратный процессор.
*Звуковой модуль* – аппаратное и виртуальное устройство:1.Сэмплер, эффект обработки. 2.Стереофонические колонки.
*Идиофоны* – самозвучащие музыкальные инструменты (щипковые, ударные, фрикционные, воздушные).
*Импорт файла* – отличается от загрузки тем, что загружается файл чужого формата, то есть предварительное конвертирование и последующая загрузка.
*Инвертирование* – (Flip) каждое значение амплитуды звукового файла меняет свой знак на противоположный.
*Инициализация* – установка параметров устройства или программы, подготовка к началу работы.
*Интерфейс* – устройство, программа, технология, система связи двух устройств разного типа (компьютер и синтезатор).
*Insert* – 1.разъем для разделительного стерео-штекера. 2.Обработка эффектом в режиме Insert: например, по одной жиле сигнал отправляется на обработку эффектом (реверб), а по другой возвращается для дальнейшего следования в общем сигнале.
*Инструмент* – акустический натуральный, искусственный синтезированный. В программных синтезаторах используются виртуальные инструменты VST. Это тембры, имитирующие натуральные инструменты оркестра и синтезированные тембры, имитирующие несуществующие в природе звуки.
*Инспектор* – панель в левой части рабочего окна, на которой сосредоточены опции выбора большого числа параметров для обработки трэков.
*Интерполяция* – сглаживание дискретных отрезков звукового сигнала.
*Инфразвук* – звук самой низкой частоты в пределах слышимости.
*Искажения* – дистошн, фуз, оведрайв в гитарной партии.
*Канал* – путь, по которому течет поток звуковой информации.
*Картридж* – носитель неизменяемой информации (голоса, стили), дает возможность дополнить имеющиеся банки в синтезаторе.
*Квантизация* – применяется для точного выравнивания (синхронизации) звучания нот по времени (длительности).
*Клип* – область памяти, в которой хранятся последние рабочие данные.
*Клиппирование* – установка максимального уровня сигнала, что может привести к искажению. 32767 для 16 битного. Или устранение ошибок перегрузки при звукозаписи.
*Кодирование* – программа или устройство кодек. Используется при анлогово-цифровом преобразовании (АЦП) и наоборот (ЦАП).
*Конвертер* (преобразователь) – устройство или программа, преобразующие звук из одного формата в другой, также в файл того же формата, но с другими параметрами (из стерео в моно и наоборот), файл с тембром и банком одного синтезатора в другой, аудиотрэк - в миди файл. Качество конвертирования миди файла в нотный определяет Engraver Quality.
*Компрессия* – сжатие, уменьшение разности между максимальным и минимальным значениями динамического диапазона. Тихие – громче, громкие – тише. 2 уровня усиления: ниже выбранного порога и меньше единицы для сигналов, превышающих пороговый уровень. Например, при записи бас-гитары.
*Кроссовер* – устройство для разделения звука на несколько каналов по частотному признаку с дальнейшим посылом на разные пути (колонки).
*Контроллер* – событие (команда) в миди-сигнале. Передают оттенки исполнения музыки. Их 128: громкость, стереопанорама, колесо, экспрессия и т.д.)

*Manual* – 1.описание, руководство, инструкция.2. Мануальный режим – режим исполнения в реальном времени, регулировка параметров по ходу исполнения на синтезаторе.
*Мастер* – 1.регулятор (ручка) громкости в аппаратном или программном микшерском пульте. 2. В миди-соединениях – инструмент, посылающий управляющие сигналы на другой миди-инструмент. 3. В компьютерных программах - Мастер (Wizard) – последовательность подсказок, которые в диалоговом режиме помогают вам поэтапно пройти какой-нибудь сложный процесс или выполнить многоступенчатую задачу.
*Мастеринг* – обработка, ретушь и запись («прожиг») аудио файла на дисковой носитель.
*Matrix* - 1.матрица - оригинал, с которого делаются копии. 2. Таблица.
3. Редактор типа Piano-Roll (см. Piano-Roll) программы Logic фирмы Emagic.
*Многоканальное сведение* – соединение трэков комозиции в одну звуковую дорожку (стереопару)
*Maximizer* – (максимайзер) устройство или программа, предназначенные для цифровой обработки звука с целью усилить ощущение громкости без общего увеличения уровня. Это достигается увеличением амплитуды сигнала только в наиболее воспринимаемом человеком диапазоне частот, а общий уровень остается прежним.
*Merge* - 1.Объединение MIDI-событий двух треков в один. 2. Объединение двух потоков MIDI-сообщений в один.
*Metronome* - метроном - устройство или программная функция, которые производят равномерный сигнал или импульс. Используется, чтобы синхронизировать игру двух инструментов или человека и инструмента (то есть, секвенсора, синтезатора и т.д.). Все метрономы позволяют устанавливать темп, а некоторые - и размер (то есть, последовательность сильных и слабых ударов).
*Мембрафоны* - перепончатые инструменты ( все виды ударных )
*Мониторинг* – воспроизведение (подача) звукового сигнала на акустическую систему.
*Мощность* – напряжение тока в цепи, измеряемое в WT. Например, в синтезаторе 32W, 12 v.
*Миди* – цифровой интерфейс музыкального инструмента. Стандарт миди – общий банк голосов на всех цифровых инструментах, эффекты: колесо модуляции и портаменто. Более поздний стандарт GS увеличил набор обязательных тембров и добавил в группу управляемых параметров реверберацию и хорус.
*MIDI-канал* - способ передачи одновременно нескольких независимых музыкальных партий (каждая по-своему MIDI-каналу) через одно соединение. В этом случае каждая партия может играться своим тембром (рояль, гитара, труба…). Для того, чтобы каждый канал отрабатывал только те сообщения, которые предназначены ему, во все канальные MIDI-сообщения включен номер MIDI-канала.
*Микшер* – («смешивать») аппаратный и программный. Дает доступ к каждому миди-каналу для управления миди-информацией. Отличаются количеством каналов (моно и стерео). Используется для записи и сведения сигналов, поступающих с разных источников. Обеспечивает согласование уровня сигнала источника с чувствительностью и динамическим диапазоном устройства записи, обработки, усиления, оперативное регулирование микса на выходе, эквализацию, направление сигналов на внешние устройства динамической обработки и эффект-процессоры, регулирование уровней сигналов посылаемых на эти устройства и возвращаемых с них, переключение фазы канального сигнала, заглушение отдельных каналов.
*Micky Mouse* - звуковой эффект, получающийся при повышении вокальной партии на два и больше тонов (так называемый «буратинный» эффект).
*Минусовка* (жаргон) – звучание партитуры без какого-либо инструмента, голоса. При проигрывании миди-файла – отключение какого-либо канала и замены по этому каналу партии «живой» игрой – игра, пение под «минусовку».

*Модуляция* – В теории музыки изменение тональности в произведении.2. В цифровых технологиях – миди-сообщение типа Control Change (CC) (вибрато).
*Моно* – формат, одноканальная запись звука.
*Мультисемплинг* – технология, которая позволяет «привязывать» сэмплы к отдельным клавишам или к группам клавиш MIDI- клавиатуры. Возможность управлять одновременно несколькими инструментами по одному миди-каналу. Удобно реализовать в программном сэмплере Gigastudio.
*Многослойность* – технология, позволяющая воспроизводить одновременно несколько сэмплов для озвучивания одного инструмента. Используется для создания стереофонических инструментов для тех сэмплеров, которые не поддерживают стереофонические сэмплы. Также используется для передачи особенностей звучания живых инструментов в зависимости от силы нажатия на клавиши. Нажали с другой силой – звучит другой сэмпл.
*Многоканальная система 5.1.* – система объемного звучания. В качестве выходного выбирается виртуальный аудиопорт SurroundPan или реальные порты многоканальной системы. При этом источники звука размещаются вокруг по панораме.
*Многоканальная запись* – одновременная запись нескольких источников MIDI или аудиоданных на разные трэки.
*Low Frequency Oscillator* - генератор низкой частоты. Используется для модуляции высоты тона (чтобы получить эффект вибрато), громкости (чтобы получить эффект тремоло), фильтра (чтобы получить эффект «вау-вау»).
*Локальная* – отдельная, независимая, местная.
*Луп* – Loop («петля, двигаться по кругу») 1. зацикливание или многократное повторное воспроизведение отрезка сигнала, которое как бы превращается в кольцо. 2. Фрагмент барабанной партии, записанный в определенном темпе, длина которого кратна целому числу тактов. Существуют коллекции лупов и грувов в Internete. Изменить темп звучания лупа можно с помощью звукового редактора. При сжатии или растягивании скорости должна измениться тональность лупа. Для сохранения в программе предусмотрительно выделяются отдельные звуки Slices. В местах многократных сопряжений лупов (на стыках) недопустимы перепады амплитуды аудиосигнала. Иначе будут слышны щелчки. Loop Tuner - «настройка петли» – специальный инструмент компьютерной программы, который помогает найти точки плавного перехода конца петли в ее начало. Он выглядит как два вплотную сдвинутых окна, где в левом изображен конец петли, а в правом – ее начало. Таким образом, становится гораздо легче подыскать точки, в которых бы величина и наклон кривой, изображающей амплитуду звука, соответствовали друг другу.
*Лимитер* - устройство или программа, которое ограничивает звуковой сигнал на определенном уровне. Фактически это компрессор с большим коэффициентом сжатия (10:1 и больше). В этом случае любые сигналы, превышающие выбранный пороговый уровень будут принимать значение, равное этому уровню.
*Local Control On/Off* - Режимное MIDI-сообщение типа Control Change (CC122), которое переключает MIDI-устройство в режим Local On или Local Off. В первом случае синтезатор, на котором нажимаются и посылаются на внешний звуковой модуль ноты, будет звучать. Во втором случае (Local Control Off) будет звучать только внешний звуковой модуль.
*Locator* - маркер на оси времени в программах-секвенсорах. Для определения промежутка времени используется пара локаторов – левый (начало) и правый (конец).
*Lock* - блокировка - режим, при котором параметры или положение объекта (звукового файла, трека, маркера и т.п.) нельзя изменить без отмены этого режима.
*Наложение* – одновременное звучание нескольких голосов при исполнении: одной и той же мелодии (смешанный тембр – микст).

*Контроллеры переключатели* – 1.непрерывные сообщения, позволяющие плавно изменять параметры каналов – громкость, вибрато, послекасание. 2.Выключатели, педаль и др.CC 121- 127 – не для отдельного миди-канала, а для всего устройства.
*Ножная педаль* – Footswitch регулирует плавное изменение параметров. *Сустейн педаль* - эффект правой педали на фортепиано (смягчение и задержание звука). С помощью нее может регулироваться громкость (контроллер CC4).
*Обертон* – звук, рожденный основным тоном. Шкала обертонов состоит из 16 частичных тонов, которые разделяются на гармонические (флажолет) и негармонические (призвуки)
*Обработка* – регулирование и установка звукорежиссерских эффектов, их динамических, частотных, психоакустических значений.
*Огибающая* – Envelope 1.форма волны звукового сигнала, тембра. 2.Кривая какого-либо параметра звука (громкость, высота, тембр).
*Осциллятор* - (oscillator) устройство, воспроизводящее семпл с заданной скоростью («цифровой магнитофончик»). После поступающий на резонансный фильтр, усилитель и эффект-процессор или минуя его. Затем на ЦАП синтезатора, микшер карты или цифровой выход в стандарте S/ PDIF (если имеется). Есть низкочастотный осциллятор-генератор (LFO).
*Отпускание* – Release фаза затухания звука.
*Оцифровка* – дискретизация (преобразование) звукового аналогового сигнала в цифровой по нескольким параметрам: высоте (частоте колебаний), времени (протяженности) и силе-громкости (амплитуде колебаний)
*Панорама* – Pan место нахождения каждого звука в пространстве. В формате стерео.
*Паттерн* – 1.Образец (фрагмент) стиля (1-2 такта в зависимости от фактуры партий), «вшитый» в память синтезатора под определенным номером ритмов банка. Предназначен для игры в режиме автоаккомпанемента. Допускается редактирование и создание собственных оригинальных пользовательских стилей.
*Патч* – банк инструментов и стилей синтезатора
*Плагин* – встраиваемый в программу виртуальный инструмент или модуль-эффект.
*Педаль* – функция в фактуре аранжировки в виде выдержанного звука, интервала, аккорда (гармонического голоса).
*Полифония* – 1. В теории музыки – одновременное звучание двух и более самостоятельных мелодических голосов. Характерная черта – самостоятельный и комплиментарный ритм – остановка в одном голосе вызывает движение, заполнение паузы в другом голосе. 2.В компьютерной технике – максимальное число голосов, которое может одновременно воспроизводить синтезатор, звуковой модуль или звуковая карта (16/32 голосная).
*Пользовательский* – собственный, оригинальный.
*Полоса пропускания* – см. фильтр.
*Порт* – 1.разъем для соединения внешних аппаратных устройств (вход IN, выход OUT, мимо - THRU).Одноименные разъемы не соединяются. 2.В программе подразумевается драйвер устройства. У одного устройства может быть несколько программных портов. Согласно спецификации GM может быть только 16 миди-каналов. То есть, имея в распоряжении один порт и не пользуясь MIDI-сообщениями о смене MIDI-инструментов, можно создать композицию, в которой число партий не превышает 16. Для двух портов максимальное количество партий составит 32, для трех – 48. Существуют карты и программные синтезаторы, которые поддерживают более чем 16 каналов. Для взаимодействия с такими синтезаторами в операционной системе создается 2 или более программных миди-порта. Т.о. Порт может быть:

- аппаратным – роль входа MIDI In звуковой карты, к которому подключена MIDI-клавиатура; роль выхода MIDI Out на звуковой карте, который подключен к входу внешнего аппаратного синтезатора или синтезатора, размещенного на звуковой карте.

- виртуальным, через который «соединяются» программные миди-секвенсоры, синтезаторы VSTi или виртуальные устройства, подключенные к программе-секвенсору (Cubase) посредством протокола обмена музыкальными данными ReWire.

Кроме миди-информации, музыкальные редакторы должны обмениваться внешним аппаратным и программным аудиопотоком. Входному аудиопорту соответствует АЦП звуковой карты, выходному ЦАП карты. Профессиональные карты имеют несколько портов ввода/ вывода оцифрованного звука. Команды для смены порта не существует.

*Послекасание* – Aftertouch прием туше. Зависит от силы давления на клавишу.

*Пошаговая запись* – возможность продолжить запись в секвенсор с любого такта уже записанной мелодии.

*Проект* – сонг, совокупность данных.

*Прожиг* – Disc at Once запись диска (мастеринг).

*Протокол MIDI* – стандартный язык общения между компьютерными технологиями.

*Прямые волны* – звуки, не имеющие отражения (эха).

*Пресет* – 1.Автоматическое сохранение установленных параметров (инструмента, громкости, темпа, панорамы) под общим именем. Предназначен для последующего мгновенного вызова этих установок на синтезаторе. 2. В миди-устройствах – инструмент.

*Постоянная составляющая сигнала* – DC Offset шум напряжения карты, его можно компенсировать, добавляя сигнал такой же амплитуды, но обратный по знаку.

*Рабочая станция* – синтезатор с встроенной функцией микшера, паттерна и песенного секвенсора.

*Размер сэмпла* – разрядность.

*Разрядность* – число разрядов (битов), предназначенных для записи значения амплитуды при ее преобразовании из аналоговой в цифровую форму. Обычно используется 16 или 24 бит. Чем больше разрядность, тем точнее записывается звук и выше его качество, однако тем большее место звуковой файл занимает на носителе или жестком диске компьютера.

*Регистрация* – запись (сохранение) под каким-либо именем созданных данных на синтезаторе.

*Режим* – воспроизведения автоаккомпанемента, связанный со способом звукоизвлечения аккордов (3 режима).

*Реверберация* – отражение звуковых волн в определенном акустическом пространстве (помещении) на источник звука (эхо). Уровень реверберации формируется количеством задержек и временным интервалом задержек-повторов звукового сигнала.

*Редактирование – тембра:* изменение частотных, динамических и исполнительских параметров выбранного голоса, выраженных в цифровом или графическом обозначении (частотных фильтров, формы огибающей, портаменто) или стиля: осуществляемой посредством тембровой замены или выключением партий (каналов) инструментов в композиции или ее разделе.

*Rendering* – точное позиционирование в трехмерном пространстве.

*ROM-память* (Read Only Memory) – например, «вшита» в память синтезатора *DEMO* - мелодия, доступная только для чтения.

*Секвенсор* (ряд, порядок, последовательность) – устройство, предназначенное для записи и передачи (воспроизведения) миди-кодов, как многоканальный магнитофон. 2 - компьютерная программа или одно из встроенных устройств синтезатора, которое способно записывать, воспроизводить и редактировать поток MIDI-сообщений. Отправляет и принимает информацию по 16 миди-каналам (дорожкам, трэкам). Не все имеют 16 дорожек. В компьютерных секвенсорах до десятков тысяч дорожек. Не надо путать миди-каналы и дорожки секвенсора. В один канал можно записать много трэков и бывает так, что один трэк звучит по двум и более миди-каналам.

*Скорость обработки информации* – количество бит в секунду. Например, 1200 МГц в секунду.

*Слайдер* – фэйдер.

*Сигнал* – звук, сообщение.
*Симулятор* – имитатор обработки звукового сигнала аналого-цифровыми преобразователями различного качества.
*Синтезатор* – музыкальный инструмент (компьютер) с клавиатурой, схожей с фортепиано, играющей звуками, которые синтезируются электронными или электронно-вычислительными схемами.
*Синтез* - субтрактивный – «вычитание», выделение с помощью частотных фильтров из первоначального колебания частотных составляющих, характерных для имитируемого инструмента.
*Синхронизация* – 1.параллельное выполнение команд. 2.В синтезаторе относится к вступлению аккомпанемента (старт/стоп/синхропауза) и звучанию разных тембров при их смешивании.
*Синусоидальная волна, тон* – звук генератора низкой частоты LFO (Low Frequency Oscillator), самый примитивный без окраски безобертоновый звук. Можно изменить его форму: пилообразной, треугольной, квадратной.
*Системные сообщения Sysex* – не о музыке, а о настройках, установках.
*Слайдер* – движок для регулировки параметра громкости и др.
*Событие* – минимальное - звук, с его высотой длительностью, громкостью и т.д.
*Сонг* – песня. Пример композиции сочиненной и записанной в синтезатор пользователем или изготовителем.
*Сообщение* – часть звукового файла, команда миди о включении, выключении и т.д.
*Спектр звука* – амплитудно-частотные составляющие звукового сигнала.
*Спецификация GM GS XG* – устройства, обладающие различными возможностями (контроллерами) по управлению параметрами синтеза.
*Стерео* – пространственное звучание из двух источников, имитирующее нахождение как в центре, так и по краям. Стерео полифония – звучание двух и более самостоятельных по всем настройкам голосов (инструментов)
*Стиль* – характерный ритм автоаккомпанемента.
*Студия музыкальная* – образуется группой аппаратов, отвечающих за звуковой тракт. Входят: компьютер, усилитель мощности, колонки, микшерные пульты ит.д.
*Семплирование* – запись через микрофон образцов звучания «живого» инструмента. Оцифровка несколько разных по высоте сигналов реального музыкального инструмента, в трех его частотных диапазонах (верхнем, среднем и нижнем). При этом отрезок сигнала значительно меньшей по времени длины, чем одна секунда. Патчи для инструментов с малой длительностью звучания (ударные) обычно записываются полностью, а для остальных может записываться лишь начало, конец звука и небольшая «средняя» часть, которая затем проигрывается в цикле в течение нужного времени. Изменение высоты звучания достигается путем изменения скорости воспроизведения сэмпла, длины (время звучания сэмпла или период его циклического воспроизведения). Группы клавиш, для которых записываются сэмплы, выбираются так, чтобы в пределах каждой из них вариации тембра звучания реального инструмента не были заметны на слух. При воспроизведении сэмпла со скоростью существенно отличающейся от той, на которой он был записан, из него пропадают высокочастотные составляющие, присутствующие в тембре любого (даже басового) инструмента. Если использовать малое количество сэмплов, распределенных по MIDI-клавиатуре, то эффект изменения длительности сэмплов будет слишком заметен. Поэтому достаточно 2-3 сэмплов на октаву.
*Синтез* – методы создания сэмпла путем изменения различных составляющих параметров тембра: аддитивный, разностный, частотной модуляции, метод физического моделирования, самплерный (к натуральным инструментам) и таблично-волновой метод.
*Табулатура* – буквенно-цифровая система записи музыки (аккордовая цифровка)
*Темперация* – деление октавы на 12 полутонов.
*Тракт* – путь, по которому проходит звук в музыкальной студии.

*Транспозиция* – перенос музыки на другую высоту (тональность)
*Тремоло* – вибрация.
*Трехмерный звук* – возможность воспроизведения более чем через 2 акустические колонки.
*Трэк* – в памяти синтезатора то же, что и дорожка для записи на магнитофон. На трэк сохраняется информация, которая поступает в режиме записи через входной порт. При воспроизведении информация передается на выходной порт. Для аудиотрэков задаются, соответственно, аудиопорты. Для каждого трэка можно задать независимый порт и номер канала, по которому будут передаваться данные. В Cubase реализована поддержка многоканальных систем вплоть до 5.1 (пятиканальная).
*Трэки-контейнеры* – графические объекты, предназначенные для хранения внутри себя других трэков. С их помощью можно сократить количество отображаемых в окне проекта трэков. Однако на них невозможно записать информацию. Подтрэк – для редактирования отдельной огибающей и ассоциируется с каким-либо одним параметром.
*Тембр* – инструмент
*Тик* – (tick) наименьшая доля четвертной ноты, которую может определить программа. Для большинства современных программ каждая четверть содержит 384 тика, восьмая 192 и т.д. Тик – это относительная единица измерения, которая никак не связана с темпом музыкального произведения.
*Тонкая настройка* – точная настройка Fine Tuning, измеряемая в центах. 1 полутон = 100 центов, грубая – в полутонах.
Туше – прием звукоизвлечения, связанный с силой давления на клавишу (Touch sensitive).
*Уровень* – громкость сигнала
*Утилиты* – дополнительные программные функции: конвертирования, загрузки, сохранения файла (тембра, паттерна, сонга).
*Fast Backward* – перемотка назад.
*Фэйдер* – регулятор плавного изменения параметра. Выглядит как ползунок-полоска, по которому вверх-вниз или влево-вправо перемещается маленькая ручка.
*Fade In* – плавное увеличение громкости.
*Feed Back* – обратная связь. Часть сигнала с выхода устройства подается на его вход. Звук из колонок заставляет вибрировать струны гитары. С помощью этого приема создаются пронзительные долго звучащие ноты.
*Feel* – манера исполнения со свингом.
*FFT* – преобразование Фурье при анализе спектра звука.
*File Dump* – системные эксклюзивные (но не миди) сообщения с одного миди устройства на другое.
Фаза -
*Фактура* – изложение музыки (гомофонное, аккордовое, полифоническое); определяется стилем, характеризует тембр.
*Фантомное питание* – источник питания конденсаторных микрофонов. Случайное включение фантомного питания с несбалансированным источником может привести к поломке прибора, так как на него будет подано напряжение 48 В. Необходимо применять специальные распределительные устройства, понижающие напряжение фантомного питания до величины, на которую рассчитано подключаемое устройство. Не должен перегружаться устройством, потребляющим недопустимо большой ток. Для этого существует регулятор предварительного усиления, которое регулируется при нажатой кнопке соло. При этом пиковые отметки индикатора уровня должны находиться на границе красной зоны (VU), но не оставаться в ней подолгу.
*ФВЧ* – фильтр верхних частот.
*Флажолет* – прием игры на струнных, когда с помощью касания в средней или третьей части струны и легкого щипка звучит нота, соответствующая октавному или

полуоктавному обертону. В синтезаторе самостоятельный тембр гитара или бас-гитары (Harmonic).
*Флэнджер* – эффект, при котором копия сигнала сдвигается не на постоянный отрезок времени. Когда сигналы смешиваются, создается ощущения двигающегося или вращающегося источника звука.
*ФНЧ* - фильтр низких частот.
*Фигурации* – мелодические, гармонические, ритмические, как неотъемлемая функция фактуры аранжировки.
*Фильтр* – ограничитель (лимитер), отсекающий какую-то часть и пропускающий другую часть звука, подобно решету. Амплитуда выше частоты среза уменьшается до нуля, в остальном – без изменений. Типы фильтров: Band - полосовой фильтр воздействует на заданную полосу частот, режекторный - не пропускает сигнал на определенной частоте (для удаления шумов). Резонансный (dB)– при периодическом изменении характеристик получается эффект «вау-вау» (Band Width - ширина полосы частот в фильтре, эквалайзере). Низкочастотный High Cut (завал высоких частот). Высокочастотный High Pass.2.Функция, которая отсеивает определенный тип миди-сообщений.
*Фонограмма* – произведение, зафиксированное в звуковом формате (аудио, миди, mp3)
*Форманта* – частотные составляющие тембра, сочетание четных и нечетных гармоник звука.
*Формат* – в общем классифицируются на текстовые, графические, звуковые, видео. Звуковые файлы бывают аудио, миди формата. Миди – 0 (в котором вообще отсутствуют трэки, так как все сообщения разных каналов «свалены» в одну кучу) и 1, аудио – wave, mp3, aiff; звук и видео – avi, kar – караоке (диск 74 мин).
*Фрулато* – прием игры на духовых инструментах без трости (вид тремоло)
*Fire Wire* – компьютерная шина с высокой скоростью передачи данных.
*Frame* – количество кадров в секунду в видео или миди-секвенсоре.
*Хит* – шлягер (песня). Тембр – имитирующий мощный короткий акцент всего оркестра («гвоздь»).
*Хордофоны* – струнные инструменты по классификации Х.Закса.
*Хорус* – эффект, основанный на задержке сигнала. Прямой смешивается с задержанным, время задержки плавно колеблется от 40 80 мс; 2. Квадрат (рефрен, куплет или куплет с припевом).
*ЦАП* – цифро-аналоговый преобразователь.
*Цезура* – момент раздела между частями музыки. Выражается: паузой, остановкой на относительно-продолжительном звуке, повторностью мелодико-ритмических фигур (часто с затактами одинаковой длины), сменой регистров, динамики.
*Цент* – минимальная единица измерения звука. Цент соответствует 0,01 полутона. Позволяет работать с музыкальным материалом на микроуровне. Можно применять тонкую подстройку высоты звучания синтезатора в случае ансамблевого исполнения с акустическими инструментами.
*Цифровка* – буквенное обозначение аккордов аккомпанемента.
*Часть* – графический объект, предназначенный для хранения сообщений. Создаются автоматически при включении режима записи на соответствующих трэках по мере поступления звуковых данных. В отличие от миди, аудиосообщения могут храниться вне частей непосредственно на аудиотрэках. Сообщение располагаются на соответствующем ему по типу трэку. Поэтому миди-часть невозможно перетащить на аудиотрэк.
*Чистый тембр* – звук одного инструмента в отличие от смешанного, наложенного тембра.
*Частота* – Frequency определяет высоту звука в Гц.
*Частотный спектр сигнала* – диапазон частот сигнала (иногда с указанием средней амплитуды по каждой частоте). В сигнале есть основная частота, определяющая высоту звука.

*Частота среза* – регулируется для выявления тембровой окраски с применением частотного фильтра, эквалайзера.
*Частотно-модуляционный синтез* FM – метод сэмплирования, лежит в основе цифровых инструментов. Несущая частота (carrier) модулируется сигналом другой частоты (modulator). При низкой модулирующей частоте – вибрато, при высокой – изменение тембра.
*Чувствительность* – Touch response динамическая клавиатура, уровень (легкий, средний, сильный) требует соответствующей силы нажатия на клавишу.
*Шум квантования* (звуковой карты) – искажение звучания, измеряющийся в децибелах. Для 8-ми разрядного= -256 дб, 16-ти разрядного = -96 дб, 20= -120дб. Коричневый Broune – низкочастотный шум.
*Щелчок* - Clicker
*Эквалайзер* – многоканальный фильтр для регулировки уровня различных частот. Предназначен для корректировки тембра, удаления/выделения отдельных частот. Виды: Bell - параметрический (с амплитудно-частотной характеристикой, похожей на колокол); Graphic графический октавный, где каждый полосовой фильтр настроен на свою полосу частот. Бывают полуоктавный, третьоктавный (в каждой полосе частот нижняя в два раза меньше верхней).
*Экспандер* – устройство или программа для расширения динамического диапазона (усилитель). 1 для сигнала выше порогового уровня и меньше единицы для сигналов ниже порога (слабые сигналы будут становиться еще слабее)
*Экспрессия* – активная манера исполнения в музыке, в синтезаторе эффект нарастании громкости у духовых, а у струнных – еще и резкости/тусклости тембра.
*Экспорт* – ввод/конвертирование и сохранение файла в другой формат.
*Экспромт* – импровизация (элемент спонтанности). В синтезаторе функция, в которую включены заранее созданные гармонические последовательности для сольной импровизации в реальном времени.
*Электрофоны* – (ЭМИ) электронные инструменты, где звучащим телом является мембрана, колеблющаяся под воздействием электросигнала.
*Электронная музыка* - совокупность объединенных стереофоническим складом фактуры музыкальных явлений, которые ранжируются на основе 3 базовых музыкально-коммуникативных моделей – автокоммуникации, импровизации и композиции, а также по степени полноты использования электроакустического материала в зависимости от ориентировки на возможности звукорежиссерских, связанных с аналоговым синтезом и цифровых средств его создания.
*Элемент* – элемент фактуры, динамизированная вариация стиля, с характерными для нее ритмическими отыгрышами, вступлением и кодой.
*Этноорганология* – наука, изучающая народный музыкальный инструмент.
*Эффект* – цифровой DSP. Разных видов: связаны с задержками, модуляциями и искажениями звукового сигнала.
*Эхо* - как эффект реверберации, но время задержки повторений немного больше (от 1 до нескольких секунд).

## Методические материалы
## Основы композиции и компьютерной аранжировки

### Тема 1. Основы аранжировки

Аранжировка – это достаточно емкое понятие, включающее в себя большое количество различных элементов. Есть такое выражение – **«Лучшее сведение – это аранжировка»**. И в этом есть большая доля правды, никогда

не стоит откладывать исправления звука на следующий этап, с аранжировки на сведение, со сведения на мастеринг. На каждом этапе старайтесь максимально проработать каждый звук и параметр, каждую деталь. Правильно подобранные инструменты, вкупе с их верно прописанными нотными партиями намного облегчают обработку звука при сведении. Используйте и комбинируйте связку из художественных и технических приёмов. Например, известно, что частотные конфликты (это когда частоты инструментов близкие по значение перекрывают друг друга, тем самым ухудшая звучание) возникают в ситуациях, когда инструменты одного частотного диапазона звучат одновременно в одном направлении по стереопанораме и один громче другого. Например, стоит задуматься над тем что – «а возможно не стоит (скорее всего, так и есть) в начале такта звучать одновременно низким по звучанию нотам бас гитары, ритм гитары и бас барабану ударной установки». Изучайте возможности ваших виртуальных инструментов, разберитесь досконально в настройках, звучанию в различных ситуациях, удобства в использовании. Хорошо сочиненное с правильно прописанными нотами и подобранными инструментами произведение уже звучит не грандиозно, но достаточно хорошо для того, чтобы даже подвергнуться публичному показу и не быть забракованным.

Задачи аранжировки:

**1. Создание структуры трека**

Последовательность этапов трека (вступление, различные переходы, танцевальная часть, яма, кульминация и т.д.). Структура трека показывает, когда должны вступать и исчезать характерные этой части элементы трека.

**2. Подбор инструментов**

Каждый инструмент в треке имеет свое предназначение и место. От выбора инструмента (VST плагина, синтезатора) зависит то, каким будет тембр звука. Все это потому, что каждый инструмент имеет свой определенный алгоритм работы.

**3. Работа с тембрами**

Очень важнный аспект в электронной музыке!

Хороший трек начинаеться с плотных, жирных и приятных звуков. Обработка – это дело второстепенное. Поэтому очень важно не ошибиться с выбором нужного инструмента (VSTi плагина).

Синтез хороших тембров – не такая уж простая задача. Здесь необходимы: знание инструмента, постоянная практика и анализ. Кроме того тембры различных инструментов должны гармонично сочетатся друг с другом (что называется быть «из одной оперы»).

**4. Создание партий**

Все партии в треке должны быть связаны гармонией и дополнять друг друга.

**5. Отстройка баланса**

Имеется в виду: баланс громкости, расположение в стереополе, частотный баланс и т.д.

Эти 5 пунктов являются последовательными этапами процесса аранжировки в электронной музыке.

**Основы аранжировки** включают в себя 4 основных фактора, на которые стоит обращать пристальное внимание:

**1. Баланс**

Качественный танцевальный трек должен быть грамотно сбаласнирован тонально (гармония) и тембрально (сочетание тембров).

**2. Состав инструментов** (инструментовка);

От выбора инструмента зависит тембр и характер звучания.

**3. Внимание**

В треке всегда есть место основным элементам, на которые слушатель больше обращает внимание, и второстепенным, играющим роль аккомпанемента.

**4. Изменение**

Трек не должен звучать монотонно. Наличие постоянных изменений (появление новых мелодий, различного рода сбивки, эффекты,

автоматизация, появление новых инструментов) захватывает внимание слушателя и не дает ему «заскучать».

Эти четыре фактора являются **основой аранжировки** танцевального (да и любого другого) трека. Понимание этих факторов и последовательности работы над аранжировкой намного упрощают процесс написания трека.

## Тема 2. Основы композиции

Музыкальная композиция (лат. compositio – составление, сочинение) – категория музыковедения и музыкальной эстетики, характеризующая предметное воплощение музыки в виде завершенного музыкального произведения в отличие от вариантности народного творчества и импровизационности некоторых видов музыки.

Термин «композиция» в настоящее время широко применяется в различных областях человеческой деятельности: в изобразительном искусстве (скульптура и графика) и литературе (мотивированное расположение компонентов произведения), строительстве (композиционные материалы) и т.д. В искусстве этот термин нередко отождествляется как с сюжетом и системой образов, так и со структурой художественного произведения. С этой целью применяются поясняющие термины – архитектоника, построение, конструкция. Наконец, этим термином обозначаются произведения, включающие различные виды искусств (литературно-музыкальная композиция) или составленные из фрагментов сочинений разных жанров.

Музыкальная композиция предполагает:

- автора-композитора и его целенаправленную творческую деятельность;
- отделимое от создателя и существующее независимо от него произведение;
- воплощение содержания в объективированной звуковой структуре;

- сложный аппарат технических средств, систематизированных музыкальной теорией.

Каждый вид искусства характеризуется определенным комплексом технических приемов, усвоение которых необходимо для творческой работы. Музыка является одним из самых трудоемких видов искусства. Поэтому создатель музыки – композитор – особенно нуждается в технической оснащенности. «Без мастерства в искусстве, – утверждает Д.Кабалевский, – не сделать ни шагу». Более того, он считает, что в труде композитора собственно творчество занимает не более десяти процентов, а остальное составляет техника – знание и умение применять технические приемы.

Разумеется, творческий метод композитора формируется в процессе собственного напряженного труда. Композитор может создавать и совершенствовать свое сочинение с помощью внутренних представлений о реальном звучании, использовать рабочую тетрадь (эскизник), а также фортепиано или компьютер.

Началом работы над сочинением следует считать формирование общего плана, в котором можно выделить три этапа:

- определение музыкального жанра и уяснение образности (сюжета);
- обоснование классической формы-схемы;
- выбор творческого метода: сочинение (по предварительным заготовкам либо постепенным «наращиванием») образной мелодии, отвечающей этому образу гармонии, фактуры, полифонически развитых дополнительных голосов.

Для музыкального произведения чрезвычайно важным оказывается такой его аспект, как доступность для восприятия. Умение композитора учесть закономерности слухового восприятия Б.Асафьев называет «направленностью формы на слушателя». Оно состоит в том, чтобы приковать внимание слушателя к важнейшим моментам произведения, своевременно предоставить отдых слуху после большого напряжения,

вызвать определенные ожидания, оправдать их или нарушить инерцию слухового восприятия, направить восприятие по необходимому пути и т.д.

## Тема 3. Музыкальный компьютер как средство обработка и сочинения музыки

Применение компьютеров в музыке насчитывает восемь основных областей, каждая из которых частично пересекается с другой. Компьютеры могут бытьиспользованы как МИДИ-секвенсеры, для редактирования и печати нотных партитур, для записи, воспроизведения и редактирования цифрового аудиосигнала, редактирования и сохранения синтезаторных «патчей» (наборов тембров), для «продвинутой» работы с МИДИ (сочинение экспериментальной компьютерной музыки), создания МИДИ-аккомпанемента, синтеза музыки и музыкального самообразования.

Постараемся классифицировать программы, задействованные в традиционной технологии создания современной музыки. Прежде всего это, конечно же, программы, участвующие в создании звуков. К ним в первую очередь стоит отнести продукты, позволяющие заменить небольшой малоудобный дисплей сэмплера или синтезатора большим компьютерным экраном. Такие программы обычно ничего не делают со звуком самостоятельно, предоставляя пользователю лишь достойный цветной графический интерфейс работы с тем или иным прибором. В качестве примера можно привести программное обеспечение Multi-Mode, прилагающееся к новому 128-голосному синтезатору Proteus 2000 фирмы EMU-ENSONIQ и позволяющее управлять громкостью, панорамой, выбором предустановок для всех 32 MIDI-каналов и моментально изменять конфигурацию инструмента при работе на сцене. Подобный сервис имеют инструменты компании Korg и многие другие звуковые модули. Также выпускаются универсальные редакторы звуков (например, Mark Of The Unicorn Unisyn Macintosh/PC), поддерживающие сотни MIDI-синтезаторов и

позволяющие легко и наглядно создавать звуки, корректировать их и автоматически определять названия.

Следующий тип программ уже не просто управляет неким внешним модулем, но самостоятельно синтезирует звук или работает с волновыми таблицами. При этом подобные продукты могут иметь не только волновые, но и MIDI-функции. Здесь в качестве примера можно привести хорошо известный эмулятор аналогового звукового синтеза ReBirth, программный редактор звука WaveLab или программа обработки музыкальных фраз ReCycle! - все они не требуют дополнительного аппаратного обеспечения, используя в своей работе лишь стандартные ресурсы персонального компьютера. Появились и достойные внимания чисто программные сэмплеры, однако, пройдет еще некоторое время, прежде чем они смогут реально конкурировать со своими аппаратными собратьями.

Третий тип программ, безоговорочно применяемый в сегодняшней профессиональной студийной практике, - это MIDI-секвенсеры, не занимающиеся непосредственной звуковой обработкой и поэтому не требующие серьезных вычислительных ресурсов (хотя, при насыщении аранжировки плотными MIDI-событиями, стоит серьезно задуматься о грамотной аппаратной реализации MIDI-портов). Основным MIDI-секвенсером, неким индустриальным стандартом аранжировочной и студийной практики, на сегодня остается Cubase, а также Cakewalk.

Далее следует специфический класс интегрированных программ (например, современные версии Cubase), с тем или иным успехом сочетающих в себе свойства MIDI-секвенсера, многоканальной системы записи на жесткий диск, звуковой обработки и микширования. Существуют и подобные продукты, не имеющие возможностей MIDI-секвенсирования. Такие программы могут работать со стандартными ресурсами компьютера или ориентируются на конкретное "железо" (например, ProTools). Впрочем, во многих случаях и аппаратно-независимые программы для своего функционирования с тем или иным "железом" требуют специальных

драйверов. Просто проектирование аппаратно-программных комплексов подразумевает одновременный выпуск программы и "железа", а создание аппаратно-независимых продуктов сопровождается их дальнейшим "обрастанием" драйверами или их ориентацией на стандартные драйверы персональных компьютеров.

Не маловажным разделом в классификации музыкального программного обеспечения являются музыкальные проигрыватели, предназначенные, в основном, для развлечения пользователя в минуты отдыха. Так как особых требований к производительности системы они не предъявляют, то в большинстве из них поддерживаются сменные внешние виды или так называемые Skins и встраевымые внешние дополнительные модули эффектов как визуальных, так и звуковых. Эти модули обычно называют Plugins. Ярким примером служат **Winamp** , **STP Player** , **Jet Audio** и другие.

Огромное место в классификации музыкального программного обеспечения занимают звуковые редакторы (например, Sound Forge, Samplitude и другие), которые предназначены для обработки уже оцифрованного звука, либо для его записи. В них также имеется возможность открытия файлов наиболее распространённых звуковых форматов и переконвертирования в другие.

Наверное, разговор о звуковых программах будет неполным, если мы не упомянем множество сервисных утилит, производящих конвертацию звука, его компрессию, архивацию и т.п. В этой области программы не имеют конкурентов ибо не работают в реальном времени и могут спокойно, солидно и не торопясь, пересчитать файл, разместить ссылку в базе данных и записать его на требуемый носитель.

**MagixMusicMarket – программа – конструктор для создания профессиональной музыки без необходимости изучения сложной музыкальной теории. Кроме создания собственных песен, можно**

**импортировать в проект изображения или видео, добавлять текст, визуальные эффекты и картинки.**

Основные компоненты программы:

- музыкальный контейнер, где можно выбирать звуки и лупы различных музыкальных направлений.

- поле аранжировки, где в процессе создания песни могут быть скомбинированы различные звуки и звучания.

- управление проигрываемым объектом

В аранжировщике можно просто комбинировать созданные профессионалами лупы (различные аудио и MIDI компоненты). Лупы упорядочены в соответствии с музыкальным стилем, используемыми инструментами и тональностью. Тональность подгоняется одна под одну, ритмический рисунок лупов, относящихся к различным музыкальным стилям, уравнивается.

**Порядок действий при работе в Magix Music Market**. Создаем проект. Стили представляют собой определенные музыкальные жанры. Щелкаем по стилю, чтобы отобразить лупы одного жанра.

• Выбираем из списка инструмент, который хотели бы использовать. Справа появится список всех лупов, из которых можно выбрать нужный звук. Воспроизведение выбранного звука начнется автоматически.

• Чтобы загрузить файл в Аранжировщик, можно перетащить его мышкой из таблицы в трек Аранжировщика.

## Тема 4. Нотный набор на компьютере

Сегодня многие люди, которые увлекаются или профессионально занимаются созданием музыки, для набора нотного текста используют специальные программы – нотаторы. Но, оказывается, что для выполнения этой задачи совсем не обязательно устанавливать на компьютер стороннее ПО – можно воспользоваться онлайн-сервисами.

Основными функциями нотных редакторов является ввод, редактирование и распечатка нотных текстов. Многие из них также позволяют преобразовать набранную текстовую запись в мелодию и прослушать её.

**Melodus – н**аиболее популярным онлайн-сервисом для редактирования нот в рунете является Melodus. Функционирование данного редактора основано на технологии HTML5, которую поддерживают все современные браузеры.

1. Перейдя на главную страницу сайта сервиса, в верхней её части щелкните по ссылке «Нотный редактор».
2. Откроется интерфейс нотного редактора.
3. Набирать ноты можно двумя способами:

Нажимая на клавиши виртуального пианино;

Непосредственно добавляя ноты на нотный стан (нотоносец), путем клика мышкой.

Вы можете выбрать более удобный для себя вариант.

В первом случае после нажатия на клавишу соответствующая ей нота тут же отобразится на нотном стане. Во втором случае наведите указатель мышки на нотоносец, после чего отобразятся линии. Щелкните по той позиции, которая соответствует расположению нужной ноты.

4. Если ошибочно был установлен не тот нотный знак, который требовался, установите курсор справа от него и щелкните по иконке в виде урны в левой области окна. Нота будет удалена.
5. По умолчанию знаки выводятся в виде четвертной ноты. Если вы желаете сменить длительность, тогда щелкните по блоку «Ноты» в левой области окна.
6. Откроется перечень знаков различной длительности. Выделите нужный вариант. Теперь при следующем наборе нот их длительность будет соответствовать выбранному знаку.

7. Аналогичным образом существует возможность добавлять знаки альтерации. Для этого необходимо кликнуть по наименованию блока «Альтерация».
8. Теперь при введении следующей ноты выбранный знак альтерации отобразится перед ней.
9. После того как все ноты композиции или её части набраны, пользователь может прослушать полученную мелодию. Для этого следует кликнуть по значку «Проиграть» в виде стрелки направленной вправо в левой части интерфейса сервиса.

**Нотный редактор** – это специализированная программа, предназначенная для набора, редактирования и дальнейшего вывода на печать нотного текста. Подобно тому, как Word, WordPad или Блокнот работают с текстом, так и **нотный редактор** справляется с нотной записью.

В эру компьютерных технологий **нотный редактор** стал незаменимым помощником в работе музыкантов и звукорежиссеров. С помощью этой программы можно писать, редактировать, прослушивать и выводить на печать нотные записи различной сложности. Вы можете вводить ноты с помощью мыши или использовать специальный MIDI-контроллер (MIDI-клавиатуру).

Большинство **нотных редакторов** для обмена информацией могут использовать формат MIDI. Но нужно отметить, что это чревато появлением неточностей в нотной записи. Для более качественного обмена лучше использовать специализированные форматы, такие как MusicXML. Также многие **нотные редакторы** обладают способностью экспортировать нотный текст в формат PDF, а звук в MP3.

Музыканты-исполнители при чтении нот обычно подсознательно выдвигают довольно высокие требования к качеству напечатанных нот (даже если они сами об этом не догадываются). Поэтому для программы нотного набора и верстки важнее всего не удобство набора для пользователя

компьютера и не количество возможностей, а то, как выглядит распечатка набранного материала.

Платными музыкальными редакторами, заслуживающими внимания, на мой взгляд, являются **Finale** и **Sibelius**. Они отличаются огромной функциональностью и являются самыми популярными программами для редактирования нотного текста. Конечно, есть множество и других программ, имеющих очень неплохой функционал, но значительно меньшую популярность.

**Finale** – это очень мощная программа для настоящих профессионалов, которая предоставляет возможность пользователю редактировать любую мелочь вашей композиции. **Finale** имеет в своём наборе множество шаблонов, шрифтов и библиотек, а также обладает возможностью экспорта в TIFF, WMF, PICT, illustrator, а также формат MIDI и MusicXML.

**Sibelius** – это **нотный редактор**, позволяющий выполнять все необходимые операции с нотной записью. Эта программа для композиторов, преподавателей, аранжировщиков и музыкантов, которая к тому же обладает возможностью синхронизации с музыкальными секвенсорами и DAW с помощью протокола ReWire.

Бесплатными вариантами для работы с нотной грамотой являются **Musette**, **Canorus** и **Musescore**.

Эти три программы дают возможность начинающим музыкантам освоить нотное письмо и обладают достаточно неплохим функционалом.

**Musette** – **нотный редактор**, в бесплатной версии позволяющий осуществлять основные операции с нотной записью.

**Canorus** – идеальный редактор для начинающих музыкантов, позволяющий записывать, редактировать, выводить на печать, а также экспортировать в MIDI нотные партитуры, аккорды, тексты.

**Musescore** – отличная замена платным нотным редакторам. Это инструмент с возможностью набора нот с помощью мыши или MIDI-

клавиатуры в режиме WYSIWYG. Возможен экспорт готового материала в MusicXML и MIDI.

**MuseScore – нотный редактор – компьютерная программа для создания, редактирования и печати нотных партитур**.

Основные требования к программам данного типа: набор музыкальных символов и их полиграфическое качество, возможность озвучивания партитуры. Программа позволяет вносить в партитуру разнообразные изменения.

**Порядок действий при работе в нотном редакторе.**

1. Открой новый файл

2.Установи нужные настройки записи (количество нотоносцев, ключи, размер метра и т.д.)

3.Введи нотный текст.

4.Введи дополнительные нотные обозначения, связанные с артикуляцией и динамикой, графические указания.

5.Добавь обозначения темпа и названия пьесы.

6.Отформатируй нотный текст.

7.Выпусти готовый нотный текст на принтере.

**Работа со звуковыми пластами с целью построения музыкальной формы в программе-конструкторе в E-jay2.**

Если творческая деятельность на синтезаторе обладает универсальностью и при обращении к нему актуальны практически все составляющие обучения (игра, ансамбль, импровизация, композиция), то каждая программа обладает своей универсальностью, вносящей в содержание обучения поправки.

Для начального обучения подойдут конструкторы. Заготовки сэмплов: ритмическая секция, рисунок баса, ударные, гитар, мелодических узоров синтеза, медных, педали струнных, эффекты, фразы, исполняемые голосом. Все они делятся на ряд групп, внутри которых они соотвествуют друг другу по ритму, гармонии, характеристике тембра и громккостному балансу. На основе комбинирования по гориз и вертик необходимо сложить мозаику. Грамота здесь не треб, выполняется по слуху, а все составляющие под рукой. Пэтому популярны среди детей.

Достижение оргинальности – врят ли, как не перекладывай кубики, именно они будут определять облик. Здесь доминирует сооавтор-программист.

*Виды группировки музыкальных пластов в современной электронной композиции.*

3 задачи – группировка по горизонтали, вертикали и глубине. По горизонтали – по закону диалектического развертывания (тезис/антитезис/ синтез). Функция фактуры предопределяет особенности построения. Вступление – необходимо подготовить

экспозицию. Отсюда следуют конфигурации, имеющие общность с основным разделом формы и с другой стороны, могут отличаться неустойчивостью (ритма, гармонии, тембровой фактуры, динамики). Для основных фигураций характерно наличие канвы фактуры – остинатность с наслоением фактуры. Для контраста – с противоположным экспозиционным сэмплам знакам – тихо/громко, с эффектами/без, струнные/медь, акцентированный ритм/ плавные линии. Для кульминации – прием сбережения средств вплоть до момента их решительного вступления.
Важно усвоение принципа тождеств, контраста, вариационности.
Способствует обострению восприятия, улавливанию нюансов муз развития.
Создатели пытаются гармонически унифицировать сэмплы, но они не могут обойтись одним аккордом. Даже минимальное гармоническое варьирование в пластах вертикали требует от ученика неустанного слухового контроля.
Проблема фактуры - достижение регистрового баланса. Застревание в басах приводит к однообразию, бедности. Поэтому надо задействовать все регистры – в одновременности или последовательном сочетании.
С глубинной координатой образцется многоплановость и перспективность. Это возникает при разделении нескольких одновременно звучащих пластов на фоновые и рельефные. Чтобы это произошло, они должны контрастировать. Их соотношение как близких или отдаленных в перспективе зависит от регистра, акцентов, громкости, яркости, активности рисунка. Полноту и объем обеспечит комплементарность (дополняемость пластов).
Оценивание как грамотно/не грамотное, оригинальное/шаблонное.
Оригинальность может проявиться в форме, фактуре, материале (на этапе редактирования сэмплов и создания своих).
*Построение музыкальной композиции в E-jay2 (FL Studio7).*
Sprite eJay. Для начала необходимо выбрать стиль из набора: танцевальный, техно, хип-хоп, хауз или драм энд бас. 2000 профессионально сделанных сэмплов. Если Вам понадобится больше, Вы можете воспользоваться звуковым архивом eJay, который содержит более 30 тысяч сэмплов. обменяться миксами и звуковыми эффектами. возможность придумать и написать собственную версию песни своего любимого музыканта, используя уникальную библиотеку вокальных треков от групп "Мумий Тролль”, “Сплин”, “Би-2”, “Ленинград”, “Король и Шут”, “Смысловые Галлюцинации”, “Мультфильмы”, “Кукрыниксы”, “Сегодня Ночью”, “Магнитная Аномалия”, “Седьмой Прохожий” и Найка Борзова.
Начинать построение фактуры с поочередного выбора *сэмплов* из разных звуковых групп, отвечающих различным функциям фактуры: ударные (beats), бас (bass), ритм секция (keys) и педаль/вокал (wave). Стереосэмплы помечены буквой L для левого канала и буквой R для правого канала. Библиотека вокальных сэмплов, сделанная на основе вокальных треков музыкантов, принимающих участие в проекте SPRITE ПИРОМАНИЯ, является уникальным отличием от всех существующих программ серии eJay. В её формировании принимали участие самые популярные рок группы нашей страны: "Мумий Тролль”, “Сплин”, “Би-2”, “Ленинград”, “Король и Шут”, “Смысловые Галлюцинации”, “Мультфильмы”, “Кукрыниксы”, “Сегодня Ночью”, “Магнитная Аномалия”, “Седьмой Прохожий” и Найк Борзов. поместите левоканальный сэмпл на дорожку 7, а правоканальный сэмпл – на дорожку 8. Вы можете подключать отдельные дорожки к одному каналу и обеззвучивать дорожку. Регулировку громкости каждого отдельного сэмпла можно производить в окне миксов. Продолжительность звучания каждого сэмпла и положение точки старта можно регулировать в окне миксов. Сэмплы в окне сэмплов могут быть рассортированы по различным категориям. - Без сортировки
- Упорядочить по алфавиту (по именам сэмплов)
- Упорядочить по длине (по продолжительности сэмплов).
сохранять миксы с импортированными сэмплами формата WAV и со всеми сэмплами, отредактированными в Студии эффектов. Загрузка микса. Работа в виде аудиофайлов

формате WAVE, которые могут быть воспроизведены в дальнейшем с помощью любой стандартной звуковой программы, и даже перенесены на обычный аудио-CD. Вы можете придать Вашим миксам индивидуальность, добавив в них свой голос и ритмы рэпа. Программа Sprite eJay поддерживает режим полной дуплексной записи (запись с одновременным прослушиванием). Если Ваша звуковая карта не поддерживает режим полной дуплексной записи. Для записи можно использовать любую из 16 дорожек. Метроном отсчитает 8 ударов (две полосы), а запись начнется с 9-ого удара. автоматическое сохранение записи в звуковой группе WAVE. новую версию в звуковой группе WAVE по соседству с Вашей первой записью.
Если Вы хотите изменить запись и придать ей Ваш индивидуальный характер, произведите редактирование записи в студии эффектов.
Редактирование звуков. «Циклическое воспроизведение» в окне студии эффектов для проигрывания Ваших сэмплов в режиме повтора, и прослушайте сделанные Вами изменения. С помошью клавиатуры Вы можете изменить тон сэмпла. Центральная клавиша соответствует исходной тональности сэмпла. Левые клавиши соответствуют понижению тона, а правые – повышению.
Эффекты. Вы можете включить или отключить каждый из эффектов отдельно, при этом настройки не будут утрачены. Эквалайзер. три самых главных установочных режима:
* Низкие частоты: Отсекаются все высокие частоты
* Высокие частоты: Отсекаются все низкие частоты
* Средние частоты: Отсекаются все высокие и низкие частоты. Это 10-полосный эквалайзер, а это значит, что Вы можете управлять 10 различными частотными полосами звукового спектра. формируется кривая, на которой отображается каждый подъем и спад индивидуальных характеристик. Диапазон звукового спектра расположен от 40 Гц до 20 КГц. если басовые звуки слишком громкие, Вам следует понизить левую часть кривой эквалайзера, а если сэмпл звучит слишком резко или пронзительно - понизить правую часть кривой эквалайзера.
Эхо. Регулирует время задержки, число повторов(FEEDBACK), баланс эхо и исходного звука. эффект искажения звука, специально оптимизированный для применения в программе SPRITE eJay. фильтр (FILTER) позволяет Вам контролировать область искажения звука, а «драйв» (DRIVE) – уровень насыщения. Эффект «хор» добавляет искусственные обертоны и голоса к исходному звуку. «SPEED» позволяет осуществлять непрерывную регулировку от слабой до предельной выраженности этого эффекта, а кнопка «DRIVE» регулирует громкость эффекта.
регулировать общую *громкость* всей студии эффектов. Применение эффектов может иногда приводить к чрезмерной модуляции, чего можно избежать соответствующим уменьшением громкости. Сэмплы в студии эффектов следует прослушивать только с помощью кнопки «Циклическое воспроизведение». «Сохранить эффекты» (SAVE) позволяет сохранить сэмпл в его текущем звучании. При этом, сэмпл будет сохранен в той же звуковой группе, по соседству с оригиналом, что позволит Вам тут же включить его в Ваш микс.
Импортирование сэмплов как по отдельности, так и банком. Прослушать его перед импортированием. Переименование импортированных сэмплов. Имя сэмпла состоит из двух строк. В первой обычно пишут его краткое название, а во второй - комментарии (например, к какой звуковой группе он принадлежит).
При этом сэмпл будет удален из звуковой группы, но останется на жестком диске. Импортированные сэмплы могут храниться в звуковой группе по Вашему выбору. Для этого просто перетащите импортированный сэмпл на одну из восьми иконок звуковых групп. Если Вы хотите отрегулировать темп сэмпла, например сэмпла, созданного с помощью другого продукта eJay, Программа Sprite eJay автоматически распознает фактический темп импортированного сэмпла. фактический темп сэмпла («Темп на входе»)

и темп, к которому Вы хотите его преобразовать («Темп на выходе»). После этого отрегулированный сэмпл будет отображаться рядом с исходным сэмплом в окне сэмплов.
деинсталлировали все файлы интернациональная версия программы eJay Special Edition 2.X. Это необходимо для корректной работы программы. Если на вашем компьютере установлены старые версии драйверов для звуковой карточки, у вас может возникнуть искажение проигрывание звука (обновите драйверы). эффект задержки звука, пожалуйста установите максимальную версию программы. При этом все звуковые файлы будут переписаны на жесткий диск, что значительно улучшит качество воспроизведения. тип операционной системы вашего компьютера (версия Windows), объем памяти (RAM) и тип процессора.
Тип процессора и его частота (например, Intel Pentium II, 333 MHz)
- Объем оперативной памяти (например, 128 MB)
- Марка CD-ROM и его скорость (например, Plextor 320x)
- Тип звуковой карты (производитель, модель и версия драйвера)
- Тип графической карты (производитель, модель и версия драйвера)
- Тип 3D-акселератора (производитель, модель и версия драйвера).
Если вы использовали звуковые фрагменты, не входящие в стандартный набор Sprite eJay, то вы должны экспортировать свою музыку в формате «wav». Эта программа поможет вам отослать вашу новую композицию на сайт. Для экономии вашего времени, автоматически проведет компрессию файла.

**Создание аранжировки в программе автоаранжировщике в Band-In-A-Box4.**

В автоматическом режиме выполняют значительную часть работы. Обусловлены спецификой изложения мысли песенно-танцевальных жанров, где наряду с разной в своих проявлениях мелодической линией имеется сопровождение, состоящее из многократных повторений тех или иных остинатных рисункво фактуры. Если формализовать принцип построения ярких мелодий невозможно, то привести к общему знаменталю фактуру не представляет труда.
Вычленить инвариантный фрагмент, записать его или алгоритм построения в память и предоставить пользователю возможность многократного воспроизведения на основе адекватной мелодическому развертыванию гармонической последовательности. Всего бывает до 100 штук стилей. Каждый стиль представлен в нескольких вариантах с дополнительными шаблонами вступлений и отыгрышей. В некоторых представлены возможгости редактирования, создания, импровизации в реале на основе записанной минусовки, автоматического генерирования партий имитирующих игру солиста-импровизатора, режиссерской корректировки идр.
Цель - преодолевать механистичность действий компьютера. Упрощает то, что нужно всего лишь выбрать готовые варанты решений. Это подобно музицированию на синтезаторе.
*Гармонизация в автоаранжировке Band-In-A-Box4.*
Задача, облегчающая работу - создание аккордов к мелодии, а не как в конструкторе - с нуля. Но зато требует специальных музыкальных знаний. Углубление с материалом – более оригинальные композиции. По инструментовке – различие основных тембровых групп и обусловленность изменения окраски ходом музыкального развития, эффектов.
4 действия: анализ, составление проекта, отбор, корректировка.
Проект фиксируется в окне в виде суммарного количества тактов с указанием метра, границ разделов (куплетов), наметки мест смены паттерна. Гармонизация аккордов с сохранением положения баса – улучшение качества. Некоторые программы позволяют вводить аккорды с миди-клавиатуры. Полезно освоить навыки перевода аккорда в тесное расположение и при игре- подбора обращений аккордов с плавным голосоведением, что обеспечивает удобство их взятия.
*Создание орнаментального слоя аранжировки.*

1) Оформление фактуры – выбор элементов. Яркие отыгрыши, не получив подкрепления в мелодическом в виде (например, имитации, перекличек или дублирования), вместо украшения внесут элемент случайности или механистичеости. При художественно значимом паттерне допускается подгон мелодии под него. 2) Редактирование – выключение или смена тембров. Важно определиться со слушательским адресом. Сложность в определении граней формы, подборе контрастных паттернов, которые имели бы общий образно-смысловой знаменатель, и их смена не разрывала бы связанное течение. Главная функция элементов-шаблонов - придавать импровизационную гибкость и блеск. Их места – на границах разделов и в медленных темпах между фразами.
3) инструментовка - как тембровое решение. Марш – трубы, кларнет, флейта. Ситара, кото- в дехе древней индийской и японской музыки. Быстрое движение обуславливается быстрой атакой. Сопоставление разделов осуществляется по принципу стилевого-жанрового единства. Необходимо учитывать функции частей – в припеве ансамблевого звучания.
Режиссерских средств здесь минимум – баланс по громкости и панораме обычно удовлетворителен. Обычно мелодию обрабатывают по - громкости, реверберации, хорусом. Если есть переклички и эхо, то создается контраст по панораме.

**Основы электронного инструментоведения.**

Окраска одного инструмента достаточна нейтральна сама по себе, как нотный текст без указания на тембры. Но если гармонируют, то получается удивительный эффект одухотворения тембра. Надо видеть пути достижения этой гармонии.
Поскольку с тембровым материалом, из которого строит адекватные фактуре и форме структуры, то знания можно поделить на 2 области:
Систематизация тембр материала. 1 - инструментоведение – что структурируется, помогает найти материал, 2 – инструментовка – как структурируется, на основе каких правил.
1 способ выбора – опираясь на акустические свойства и исходя из его подобия звучанию традиционных инструментов. Если название и окраска ничего не говорят, то актуальным становится 1 подход. Анализ развертывания звука во времени – огибающая ADSR. Особенности этих фаз определяют звучание как острое – быстрая атака и большой амплитудный размах первоначального затухания. Или мягкое, длящееся (продолж задержка) или краткозвучное, сухое отчетливое (короткое окончат затухание) или со «шлейфом». Эти хар-ки поределяют случаи применения инструмента. Острый сухой тембр- для быстрого пассажа, медленный темп- для шлейфа, острый - для баса, с медленной атакой – для педали.
2 компонентом анализа – светлотность. Инструменты с низкой формантой, отличающиеся темной окраской, как при произнесении буквы «О», средние – наподобие «А» «Е», высокие – порой резким «И».
Более светла окраска делает заметнее на фоне других – предназначены для соло. Иногда незаменимы в соло и низкие. Со скольз формантой как бы артикулирующее послед АУ ОУ ОИ вызывает причудливые ассоциации, у них привлекает даже выдержанный звук.
Наиболее сложный компонент анализа - фактура инструмента, с которой связаны разные синэстические ощущения. например массы и объема - некоторые воспринимаются как сольные или ансамблевые. Иллюзия материальности инструмента, созданного на основе металла, дерева, стекла.; обладающего определенной формой – прямой спиралевидной, специфическим способом звукоизвлечения – удар, трение/скольжение, биение язычка деревянно-духового или вибрация губ исполнителя на медном.
Фактуру можно охарактеризовать через возникающую иллюзию напряженности звизвлечения – от незначительно ассоциирующейся с пассивным мышечным тонусом исполнения до высокой, придающей тембру оттенок драматизма, агрессивности, гротескности; по наличию шумовых призвуков и эффектов – от простого щелчка до вызывающего яркие ассоциации с различным предметами и картинами природы.

Все ассоциации связаны с амплитудной огибающей, светлотностью и фактурой.
2 подход. Не может идти речь о полном соответствии. Какой бы ни была совершенной техника сэмплировани – невозможно воспроизвести все богатство оттенков живого исполнения, поскольку последнее- есть продукт мышечных усилий музыканта, его интонирования, непрерывно изменяя-ся во времени и передающее бесконечное множество смысловых и кориористических оттенков. Выразительная универсальность механических инструментов «приспосабливаться к настроеню мелодии»(Р-К). Традиции их применения, закрепление за многими из них образных амплуа может послужить ориентиром при использовании двойников».
Значит часть потенциала на базе инструментов симфонического оркетсра. Струнные - сила экспресиии, неподражаемое разнообразие (Берлиоз).Способность к воплощению изгибов и извивов глинка. Теплоту мягкость благородство Р-К. Электронные аналогии –не столь гибко и разнообразно. Внимание на атаку – мягкая у ансамбля 2 и острая у тремоло и синтезаторны1 – функцию мелодии.
Сольные отличаются прстоватостью и грубоватостью. Лучше в сказочных детских песенках с карикатурным персонажем, пиликающим».
Деревянные – гораздо большей реалистичностью. Позволяет лучше выявить инд-ть в новом формате. на 2 подгр – язычковые, лабиальные, флейтовые. 1- темная носового оттенка (особенно гоб, рожку и фаг для мел) др – тяготеют к подвиж и виртуозности. закрепление особых типажей: фл- холод, для грациозн легкомысл хар, и с оттенком поверх грусти в миноре. Не спообна для выражения поэтич страсти, удобна для голосов в природе – Ф.Геварт.
гоб- пастор сфера, простодушно-вес в маж и трогат печ- вмин.(Р-К)пригоден для обрисовки дер веселья А.Модр, лирическая сфера, блестит лучом надежды среди туч скорби - А.Гретри. Не чужды комические образы – кичливые низы, пронзительно тонкие верхи для юмористических ситуаций, элементы карикатуры - Штраус. Томный рожок (разновидность), близкий вост инстр – зурне, замру погрузить в вост сказку.
Кларнет – среднее между ними. оно полнее компактнее флейты.
Регистры отличаются – низкий гулкий гудящий с металлическими звуками, верх – чистые, кристалличкеские - М.Чулаки. Образы лирико-эпические, пасторальные, религиозно-умиротворенные. Отличаются гибкостью, при правильном сочетании передают все оттенки чувств – И.Штраус.
Фагот вписывается в опред типаж. Насмешливо звучит в мажоре и болезненно-печально в миноре - Р-Корсаков. склонность к гротеску - Берлиоз. Называли клоуном оркестра - Э.Праут.
Саксафон в наборе группой, включает сопровождающие разновидности подголосков. Промежуточное между деревом и медью. Полнота, мощность, певучесть - Чулаки. Вибрирование и возможность исполнения глиссандо делает пригодными для изображения безудержного веселья, но и сентиментального настроения и безнадежного трагизма - А.Модр. Выраженная индивидуальность предопределяет использование в мелодиях. Придает своеобразие подголску и заполнению. Например, рифа в изложении аккордами саксофонов.
Медь - не сильно отличается от других, хотя не образуют тембрвого монолита подобно струнным. Традиция связывет с приподнято-пафосными и драматическими образами.
Труба - резкое звучание Р-Корсаков, хорош в воинственых образах, крике ярости и мщения, торжественных гимнах, способен выражать все сильное , гордое, величественное. Доступна большей часть трагических оттенков - Берлиоз.
Тромбон - выражение героической торжественности, величавой гордости - Берлиоз, а тубы - суровости Р-Корсаков. особняком стоит валторна. Не смотря на охотничьи фанфары – благородна и меланхолична - Берлиоз. Обладает поэтически красивым и мягким звуком - Р-Корсаков. Предназначение меди в силу яркости, резкости например, – вести мелодию. Задействованна для подчеркивания линии подголоска, ритмического или

мелодического заполнения. С осторожностью в аккомпанирующих голосах, иначе может напоминать духовой оркестр.
Широко представлены ударные : по несколько в банки – всего 10, каждый из которых связан с определенным жанром и стилем. Количество до 16 барабанов. Еще 3 банка набора синтезированных ударных формата GM – фортепиано, хроматические и ударные.
Сориентироваться, опираясь на традиционные инструменты. Делятся на мембрафоны - натянутая мембрана, идиофоны - самозвучащие, отличаются однородностью тела. Надо выделить с определенной высотой звучания.
Мембрафоны – литавры из 13 по полутонам котлов фа большой октавы, фа малой, с неопределенной высотой - басовый, малый, бубен, Томы различаются:6 по регистру глуховато звучащих барабанов, дополняющих их в высоком регистре 2 бонга, 3 конги.
Идиофоны: Фортепиано, челеста, колокочики, шкатулка, вибрафон, маримба ксилофон, колокола, цимбалы (дольч), составляя хроматические инструменты. С неопределенной высотой делятся на виды – тарелки с акцентированным ударом, открытые, закрытые, педальные, китайская ч, треугольник, кастаньеты, коровий колокольчик, шейкер, бубенцы, подгруппа Латино: клавес, маркас, кабаса, гуиро, короткое и длинное.
Роль ударных двояка – подчеркнуть ритмо-динамическую структуру. Дублирование и дополнение рисунка баса и гармонических голосов, способны оживить, усилить танцевальность или маршевое начало. Способ характерен для классической и современной музыки – обязательный компонет поп-музыки.
2 способ – без привязывания к аккомпанементу - в академ. жанрах. Поручают соло – акцент с динамики на колорит, который помимо конструктивных особенностей определяетя этническим происхождением.
Отдельную группу составляют щипковые. Арфа отличаются нежно-поэтическим звуком (Р-Корсаков). Пиццикато струнные с контрабас - аккомп акк или фигурации. эффектно глисс. В электронный набор относятся народные:, кот эпизодически в орк: но часто в нар и массовых жанров. банжо, инд лютня-ситара лютня-кото и цитра-сямисен.
несколько банков гитары.акуст с нейл и стальными струнами электро, соло с использ эфф синз леад.басы: с использ медиатора пик, безладовая – фретлес, акц щипком – слап. определяют лицо совр муз. Охват не толко аккмоп, но и мел.
Органы – класс – мех церк язычк. элек – рок,с перкуссией, гармоники – аккорд, танго и губная. элек - ассоциациис совр муз, где заполняют сред.
Вокальные - более реалистич - хор А О с иск оттенком (элек накладка) синт голос.мягк объемное вписывается в фактуру в фоновой, в кач мел, согревая дыханием.
Этническая - уличная скрипка. напомин гобой резки глух санай в нар уместен. волынка.
эффекты – сами говорят об ассоц – моской берег, свитс,звонок , аплод.тпридает характер предметной конкретности.

## Методические материалы

## Компьютерные технологии на уроках музыки

*Тема. Музыкальный компьютер и образование*

Компьютер за короткий срок своего существования образовал новый мощный пласт культуры. Из инструмента для производства только вычислительных операций он довольно быстро превратился в универсальное

интеллектуальное орудие труда. Компьютерные технологии стремительно проникают во все новые сферы человеческой деятельности, в том числе и в образование.

В настоящее время в нашей стране сравнительно небольшая группа профессиональных музыкантов достигла высокого уровня как пользователи компьютерной техники, необходимой для профессиональной деятельности.

Музыкально-компьютерные технологии – очень молодая и динамично развивающаяся область знаний. Она находится на стыке между техникой и искусством, представляющим человеку постоянно совершенствующиеся инструменты для творчества, обучения и научных исследований. Вопрос о применении компьютеров в музыкальном образовании вызывает, безусловно, неоднозначные суждения. И сегодня довольно часто звучит вопрос: а зачем в музыкальной школе, в дошкольном образовании компьютерные технологии? Именно информационные технологии позволяют в полной мере раскрыть педагогические, дидактические функции учебных методов, реализовать заложенные в них потенциальные возможности.

Самый доступный способ применения информационных технологий – использование мультимедийных средств обучения. Компьютерные программы применяются в обучении игре на инструментах, в развитии музыкального слуха, проведении прослушивания музыкальных произведений, в подборе мелодий, в аранжировке, импровизации, наборе и редактировании инструментального текста. Компьютер также дает возможность разучивать пьесы с «оркестром», выполнять функции «тренажера» по дирижированию (с использованием телеаппаратуры), проводить музыкально-слуховой анализ мелодий, тем произведений в курсе истории музыки. Для многих музыкальных дисциплин компьютер является незаменимым источником библиографических и энциклопедических сведений. Наконец, компьютер широко используется как средство нотного набора текста музыкального произведения.

Внедрение новых технологий в сферу детского образования стимулирует поиск новых прогрессивных методик, форм организации занятий музыкой с учащимися при условии не разрушения наиболее ценного опыта традиционных методов работы.

Использование мультимедийного проектора, компьютера очень удобны не только для усвоения музыкального материала, но и для активизации познавательной деятельности, реализации творческого потенциала ребенка, воспитания интереса к музыкальной культуре, формирования духовного мира.

В последние годы при изучении музыки в общеобразовательной школе все чаще используется компьютерная техника, поэтому мы можем значительно обогатить методические возможности урока.

Использование ИКТ способствует развитию личности не только обучающихся, но и педагогов. Происходит осмысление собственного опыта, совершенствование своего профессионального мастерства. Все это способствует оптимизации учебного процесса на основе информатизации.

Доступность компьютерной техники и удобство программного обеспечения создадут условия для музыкального творчества , любительского музицирования в поп- и рок-стилях. Выражения: «моя музыка», «моя домашняя студия», «мои компакт-диски», «мои видеоклипы», «мой музыкальный сайт» становятся привычными массовыми понятиями. Каждый желающий может попробовать себя в роли композитора, аранжировщика, звукорежиссера, сочинителя новых тембров, звуковых эффектов.

Многократно возрастает престиж и качество музыкального образования, содержание которого благодаря компьютеру существенно изменяется, становится более высокотехнологичным и интенсивным, гибко настраиваемым на любые специфические задачи. Каждый учитель музыки в общей школе может овладеть музыкально-компьютерными технологиями**.** ему совсем нетрудно будет сочинить песенку или танец, сделать полнозвучные аранжировки, сформировать яркий школьный концерт,

качественно записать его на цифровой диск и затем дарить своим воспитанникам такую запись на память о прекрасной поре детства и юности.

Существует множество программ для работы с музыкой на компьютере. Условно их можно разделить на следующие группы:

- музыкальные проигрыватели
- программы для пения караоке
- музыкальные конструкторы
- музыкальные энциклопедии
- обучающие программы
- программы для импровизации, группового музицирования, сочинения музыки.

Существуют программы для написания нотного текста, для его редактирования, например, Final. Эту программу можно использовать для сочинения мелодии, для аранжировки, для инструментовки музыкального произведения.

Электронный инструмент синтезатор представляет широкие возможности открытий в художественно-образной сфере. Это ярко прослеживается в проектировании музыкального звучания, а возможность участия в музицировании вызывают огромный интерес у детей

Таким образом, применение и использование компьютера и компьютерных технологий возможны и необходимы в образовательном процессе. Повышается результативность и, главное, интерес детей в познания мира музыки. В будущем планирую проводить диагностику музыкального развития воспитанников по различным видам деятельности с помощью разработанных викторин-презентаций.

Использование средств ИКТ позволяет сделать процесс обучения и развития ребенка эффективным, открывает новые возможности музыкального образования не только для самого ребенка, но и для педагога.

*Тема. Компьютерные технологии в искусстве*

Возможности компьютерных технологий активно вошли практически во все области художественного творчества. Но влияние это условно можно проследить в трех относительно самостоятельных направлениях развития искусства:

• использование компьютерной техники в традиционных видах искусства (звуковые эффекты в эстрадных музыкальных жанрах, компьютерная живопись);

• появление компьютерных двойников у разных видов искусства: компьютерное кино и мультипликация, компьютерная литература, компьютерная музыка и т. д., основанные на компьютерных технологиях («Шрек»);

• появление влияния элементов компьютерных технологий в искусстве вне компьютера (фэнтези как жанр литературы, образ Масяни на телевидении и др.);

• Net-арт – специфически интернетовское искусство, не имеющее аналогов в искусстве.

Возникновение Net-арта обусловлено рождением в 1993 году новой системы коммуникации, созданной учеными Америки на случай атомной войны и получившей название Интернет. Поэтому то, что сегодня уже названо Net-артом (сетевым искусством), иногда шутливо называют «искусством конца света».

Net-арт – это синтез экранного искусства (видеоарта) и новых компьютерных технологий, определяющих новый *способ* создания экранной продукции.

Компьютеризация **кино** проявилась в рождении новых художественных приемов: *морфинг* (превращение одного объекта в другой путем постепенной его деформации), *компоузинг* (заменивший комбинированные съемки и позволяющий затормозить движение, превратить трехмерный объект в двухмерный, анимировать тень) и т. д. Появляются и новые персонажи, среди которых ***киборги, биороботы, зомби.*** Они, как

правило, лишены личностного начала или создают иллюзию специфического, сконструированного характера.

Происходит рождение и совершенно новых видов художественной деятельности: компьютограф (или дигитограф), вид цифровой **фотографии,** не требующий фотопленки.

Новым для человека стало и интерактивное **телевидение,** принесшее такой вид творчества, как ***сёрфинг*** – импровизационный зрительский монтаж, выбор ракурса, элемента, направление просматриваемого материала самим зрителем.

**В литературе** возникает явление ***гипертекста*** **–** текста, не требующего изложения на бумаге, а воспроизводимого компьютером в виде многовариантного развития сюжета.

Компьютерная виртуальность создала не только новую **живопись,** изображением в которой стало безматериальное воплощение видимого. Художник может бесконечно «работать» с уже готовым изображением: увеличивать, растягивать, расплющивать, мять, процарапывать, размазывать, перемещать и т. д.

Новые технологии обогатили и музыкальное искусство, не только наполнив его новыми тембрами, звуковыми эффектами, резонансно-техническими возможностями, но и создав то, чего раньше вообще не было. Например, появляются синтезированные комплексные инструменты типа воздушной скрипки, барабанного рояля. Компьютер позволил создать, озвучить неслышимую до этого музыку человеческого тела, т. е. *биомузыку,* фиксирующую изменения биоритмов человеческих органов; Кроме того, сегодня существует огромное поле для создания новых, неприродных, звуковых эффектов.

Происходит виртуализация процессов психологии человека: *флуктуация, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.*

Тема. Работа в студии звукозаписи

Создание хорошего музыкального альбома – процесс трудоёмкий и, как правило, затрагивающий многих людей. Помимо музыкантов группы, в записи стандартного релиза также принимает участие команда звукозаписывающей студии – звукоинженеры и продюсер.

**Звукорежиссёр и звукоинженер**

Звукорежиссёром называют специалиста, отвечающего за звуковое оформление фильма, теле-, радиопередачи или шоу. В зависимости от сферы деятельности, человек данной профессии должен следить за качеством звука на концерте, добиваться чистоты звучания во время записи передач, а если речь идёт о фильме – то работать над драматургией звукового ряда, созданием звуковых образов и так далее. Звукоинженер, в свою очередь, выполняет более узкоспециализированную работу по сведению и мастерингу звукового материала. Исходя из своих обязанностей, такого специалиста называют миксинг- либо мастеринг-инженером. В следующих абзацах мы расскажем о специфике работы звукоинженеров, занимающихся музыкальными релизами.

**Миксинг-инженер**

На стадии миксинга (сведения, микширования) при работе над композицией звукоинженер должен свести вместе записанные по отдельности инструменты и вокальные партии с многоканальной записи, сделать так, чтобы всё звучало чётко, но при этом гармонично по отношению ко всему треку и в целом альбому. В результате его действий конечная запись должна не только соответствовать всем необходимым техническим характеристикам и выполнять задумку авторов-музыкантов, но и вызывать эмоциональный отклик у слушателя. Миксинг-инженеру необходимо уметь добиваться баланса между "идеальным", технически правильным звучанием и атмосферой самой композиции, а также энергетикой и характерным стилем её создателей.

**Мастеринг-инженер**

Мастеринг является финальным процессом в работе над композицией. На данном этапе звукоинженер, по сути, занимается "полировкой" уже сведённого материала, делая так, чтобы он звучал целостно, как единое полноценное произведение – это особенно важно, когда, например, несколько треков альбома сводились разными людьми или записывались на разных студиях и поэтому имеют разное звучание. В каждой изученной автором статьи трактовке данной специальности делался акцент на том, что качественный мастеринг может предоставить только высококвалифицированный специалист с хорошим дорогим музыкальным оборудованием, стоимость которого порой составляет сотни тысяч долларов, если речь идёт об аналоговых устройствах, и несколько сотен долларов, в случае плагинов. Именно поэтому, обладая необходимыми устройствами и правильно оборудованным помещением для мастеринга, соответствующим образованием и опытом, звукоинженер может распознать различные огрехи, которые не были услышаны на стадии сведения и исправить их, а также добавить финальные штрихи и акценты, чтобы материал звучал более громко, плотно, чётко и так далее.

К слову, сегодня некоторыми музыкантами также используется виртуальный цифровой мастеринг, который осуществляется с помощью специальных звуковых редакторов. Делается это в целях экономии, что, естественно, существенно влияет на качество итогового продукта.

**Продюсер**

В индустрии звукозаписи есть два типа продюсеров: исполнительный и музыкальный продюсер. Первый отвечает за финансирование проекта, в то время как второй – за создание музыки. Музыкальный продюсер – профессионал, который занимается контролем и созданием композиций (продакшеном) музыкального исполнителя. Его круг обязанностей достаточно широк и включает в себя: сбор идей для музыкального проекта, выбор песен и музыкантов, наставничество исполнителя по работе в

звукозаписывающей студии, а также контроль за записью, сведением и мастерингом материала.

Музыкальный продюсер может работать как с проектом в целом, так и над отдельно взятыми его альбомами, песнями, клипами, и/или концертными выступлениями, часто он выступает также в качестве миксинг- и мастеринг-инженера. Иногда роль продюсеров на себя примеряют сами участники коллектива. Порой все его функции, а также написание, исполнение, сведение и мастеринг материала, выполняет всего один человек в рамках собственного соло-проекта.

Сочинение, продюсирование, запись, сведение и мастеринг являются последовательными процессами в создании практически любого современного музыкального произведения. Если раньше исполнитель должен был заинтересовать студию звукозаписи, чтобы заполучить контракт на запись сингла или целого альбома, то теперь возможность создать и представить свой материал публике – лишь вопрос собственного желания артиста. Технический прогресс также позволил музыкантам всё делать своими силами, обходясь без участия профессионалов – наличие многочисленных плагинов и аналоговых устройств позволяют организовать студию на дому, а различные онлайновые музыкальные сервисы являются отличными площадками для продвижения творчества независимых артистов. В этом однако кроется и главный минус подобных проектов – из-за обилия возможностей сегодня расплодилось слишком много скучной и однообразной, а порой просто недоработанной, "сырой" музыки, которой в былые времена ни одна студия звукозаписи не дала бы зелёный свет. С другой стороны, в наши дни ничто не сдерживает талантливых исполнителей от бесконечных экспериментов, а также возможностей заявить о себе, выбрав свой собственный путь.

**МКТ в системе образования. Виды электроакустического творчества.**

*Стили и направления музыки. Электронная музыка.*

Электронная музыка превосходит творчество, связанное с традиционными инструментами. В качественно плане представляет пеструю картину явлений. Музыканты, использующие эл. средства в различных сферах с трудом понимают друг друга.

На основе каких признаков необходимо объединение в один класс - эл музыку и на какие виды следует делить внутри класса.

Обозначения направления музыки строились на основе обобщения технолог факторов деятельности (магнитофонная, конкретная, электронная, живая, компьютерная). Содержание определялось эстетикой авангардизма, отвергающего традиции и утверждающего приоритет формотворческой деятельности.

Наследниками экспериментальной чисто электронной музыки следует признать клубную музыку. Отец техно - Штокхаузен ее таковой и признал. Трудно согласиться, что возведенные в ранг атрибутов приемы сжатия композиции являются непременными признаками эл. музыки – скорее черты авторского стиля.

Сейчас в основе понятия о создаваемой музыке лежит технологический фактор – всю называют электронной. А эстетический фактор является водоразделом между всеми входящими в эту сферу явлениями. Они были поделены на экспериментальную и популярную музыку (прикладную, рекламную, клубную). Терминологическое разделение следует признать неудачным.

Некорректным следует признать и разделение на специфический тематизм (тембро-ритмический комплекс, модификация звука), процессуальность (отказ от мотивного, инт-тематического, функц-гармонического: спектральная модуляция, моделирование резонанса, тембровое дробление, развитие звука с помощью эффекта), процессуальность формы (сквозное развитие, стирание функционального контраста разделов, что приводит к новому временному ощущению в электроакустической музыке).

Сонористике полвека. КТ делают доступным создание сонорных пластов даже незнающем грамоту подростку. Являются ли данные признаки экспериментированиями, имеющими ценность? За 20 лет появились стили Ambient,Industrial, techno, trans, new age, gothic, house, acid, electronic body music, Dj-pop, Gabber. Электр музыке пора выходить из стадии эксперимента, где часто решается красивая математическая модель, связанная с технологией, а художественный результат совершенно не важен. Потерялось главное – эмоция. Впечатление что все толкутся и боятся сделать новый шаг.

Сегодня важно – наведение мостов с многовековыми традициями и введение в широкий контекст.

Открытие предопределяет не совокупность приемов, а популярность и долговечность бытия в культуре основанного на экспериментировании

произведения. Именно взаимодействие между творческим поиском и широтой распространения продукта снимает противоречие, заложенное в противопоставлении двух муз направлениях (электронной и акустической).
Низкий уровень композитоской культуры, что не является редкостью, в данной сфере обрекает его на дилетантизм, а продукт, какой бы ни был изощренный - на малоценность.
Взаимодействие нового со старым открывает перспективы включения эл. муз в контекст развития не в качестве частого маргинального явления, но – одного из основополагающих в наши дни элементов.
Для систематизации видов музыки недостаточны ни технологич признаки, ни эстетические, которые абсолютизируют то или иное субъективное видение возможностей эл. средств и тем самым провоцируют произвольное деление на субстили.
Найдем место эл. музыке – продукта учебной деятельности. Главным свойством является многообразие и динамичность пространственно-колористических составляющих, которые становятся новыми средствами выразительности.
Вывести за рамки ошибочно причисляемых к этому классу музыку – алгоритимическая композиция предназначена для исполнения механическими инструментами, которая создается с пом компьютера, не относится к эл. музыке (т.к не предполагает создания стереофонической фактуры). Также не относится озвучивание набранной партитуры, импровизация, музицирование для себя, если не ставилась задача в художественном плане подать звучание в электроакустических условиях.
Мастер-инструментальщик на субтрактивном аналоговом синтезе создает амплитудную огибающую, корректирует по окраске, позиционирует по фрону и панораме.
С фигурой программиста связано расширение методов звукового синтеза (частотно-модуляционного, семплирования, аддитивного, фрактального, гранулярного) и возможного управления пространством с помощью интерактивных технологий.
3 ступени развития фактуры – с появлением новых жанров. Обогащение образного строя, значительное расширение присутствия электроники в муз. культуре.
Усложнение изложения не обеспечивает худ качественность. решающую роль играет содерж направленность, оригина, системаня связь новых и старых средств. иначе остается безликой, не смотря на совершенстов технологий.
Основа творч делает худ открытия более вероятными.
Редуцирование традиц факт потенциала не обязательно приводит к отсутствию у музыки худ достоинств.
Сегодня ведущее к упрощению фактуры редуцирование возможностей осущ в рамках ИТ:
использование реж составялющих (это было до появления синтезаторов) и их вместе с аналоговым синтезом (было в докомп эпоху).

Обращение к цифровому инструментарию не обязательно подразумевает создание эл музыки.

Только если приводит к образованию стереофон фактуры (использ элак средств в худ целях). То на основе базовых моделей возникает 3 вида эл творчества. 3 уровня полноты использования элак средств, то 9 видов творчества:

1. автокммуникация с использование реж составляющих элак материала.
2. их со средствами аналогового синтеза.
3. импров с использ элак материала в соответствии с 3 уровнями реализации его потенциала.456

7.8.9 композицию с тремя этими уровнями

Эл муз - совокупность объединенных стереофонич скаладом фактуры муз явлений, кот ранжируются на основе 3 базовых муз-коммуникат моделей – автокоммуникации, импровиз и композиции, а также по степени полноты использ элак материала в зависимости от ориентировки на возможности режиссерских, связанных с аналоговым синтезом и цифр средств его создания.

Автокомм составляет основу любителского музицирования и занимает значит часть времени профессиолнала. такая работа направлена на решение частных вопросов формообразования (поиск в игре за инструментом тем материала или шлифовку в процессе выполнеия спец упр исполнительского решения произведения). Продукт не представляет худ целого. не предназанчен для трансляции и не может служить основой для формирования жанров и стилей эл музыки.

Импр напротив, активно влияет на развитие электр муз после перехода на цифр основу (импров комбинирование заранее заготовленных шаблонов) чередование сольных прозрачных и формирующих «кульминац» звучвание. Опора на принцип – тезис-антитезис – синтез сближает вид эл музыки с компоозицией. В ряде случаев (в шумовой) и представляют «квазикомпозиции». Диджей композиции не обладают свойством возобновляемости. тиражируемости, воспроизводят культуру архаичной фольклорной импровизации.

Другие строятся на основе композиции.

Представляемая фонограмма не полностю отвечает понятию композиция, композ предполагает участие исполнителя в интепрет. Лишаясь исполнителя композиция теряет возможность перспктиву множества трактовок , способных обеспечить ей долгую жизнь в искуссвте. Подобно предыдущему становится сиюминутной, одноразовой. Отсутствие конкуренции в броорьбе за исполнителя сказывается на худ . Поэтому явл «квазиимпровизациями».

Попо мзуык – относится к композиции – наличие исполнителя и трактовки.

примпнение средства отличаестя шаболнностью.

Интепретации песни – аранжировки и исполнители. В отличие от испол жанра постулирующего незыблемость авторского текста, в эл музыке деят

интепретатора включает не только испол, но и частично композит составляющую.

Другим случаем – построение элак муз на основе классич коммуникации, дифференцирующей фигуры создателя и интепретатора текста, явл аранжировка народой, классич и эстр муз. также как и вслучае с песенными жанрами такая аранж в силу традиционности посроения фактуры отличается лишь частичным использованеим возможностей элак тракта. Говорит о появлении нового вида, предназнач не только для исполнения на эл интср, но и представляющих интрес в качестве репертуара для многих исполнителей-аранж – как профессионалов, так и любителей.

В учебной. Эст и творч развитие. Междк ними противоречия в области электроники.

Развитие должно идти на основе услож задач: от автокомм через импр к композиции и от реж через осовоение аналог синтеза к более сложным методам управл вирт простврвом и создание зв материала.

Как совместить работу над нар, класс и совр произв. построенными на скромном материалае с необходимостью осваивать «необозримые просторы» элак звучания?

Нельзя назвать однообразной по колориту. Стимулирует поиски в области инутрментовки, Достижение свежести звучания заигранных проиведений.

особое видение авт текста, порой кардинальное переосмысление инт содержания.

Самовыражение особое - когда меняет позицию интепретатора чужой музыки на позицию создателя свой собственной. Здесь ему не нужно соотносить средства с образным строем не принадлежащего ему оригнала.

возможность попробовать в исполнит деят в разных жанрах.

акцент- обрешение к образцам. Ученик позиционируется как исполнит-аранж.

Подходы в обучении

Композиции, где автор берет на себя композит, испол, реж и инстр мастера функции – создавая. закладывая в память, редактируя и обрабатывая.

В электр песен аранж деят интерпретатора включает не только испол, но и композ составляющую.

аранж классич, нар произв отличается – в силу традиционности пострения их фактуры, как правило, отличается лишь частичным использованием возможностей элак тракта. сам факт существования классической коммм модели в рамках элек музыки говорит о воможности развития последней на основе этой модели и соответственно о возможности появления нового вида музыки, не только предназначеной для исполнения на ЭМИ и использующей их выразительный потенциал во всем объеме, но и представляющей интерес в качетсве репертуара дял многих аранжировщиеков – как профессионалов. так и любителей.

Специфика элек творч как уч деят. наиб ценности накопленные в рамках иск связаны с классич 3-х звенной коммуникацией (комп-исп-слуш) и

соответсвенно с очень неб тембровой палитрой и дельтой акуст стандартов звучания. Как совместить работу над нар,клас и совр произв, потсроенными на основе столь скромного материала с необх осваивать «необозримые просторы» элек звучания?

Подходы к обучению.

2 направления – инструментарий использовался для приобщения к знаниям, необходимым для того или иного вида товрчества или непосредственно для этого твочества в качестве муз инстр особого рода. 1 лежит в русле информатизаци образования, его можно охараеткризовать как информатику, 2- связано с приобщением к новомц виду деят – элек творч. Более впечатляющие результаты достигнуты в информатике. сферой ее внимания обучение в рамках муз-теор и истор циклов, а также решения задач связанных с исп и композ деятельностью.

задачи ставящиеся при обращении педагогики к творчеству носят локальный характер.

это может быть знакомство с конструкцией инстр, выработка игр навыков (распр программы обучения на фоно, гитаре, фл, клар, трубачей), шлифовка интонации, приобщение к опыту анс исполнительства в процессе игры под минусовку – воспроизв орк аккомпанемента (Accomp software - появились диски с интел аккомп. способные подобно живому оркестру адакватно реагировать на нюансы испол интонирования солиста), эксперементирование в программах секвенсорах.

какой бы умной не была машина она не способна подменить собой педагога – носителя творч опыта.

существует множество подходов к классификации комп программ – М.Скандура, Дж. Чемберс и Дж.Шпрехтер, к. Дин и К, Вишлок, Е.И.Машбиц, Б.С.Гершунский, А.В. Харуто, П,В.Лобанова, Е.Р.Сизова.

Полозов по трем уровням. На верхнем – обуч и учеб. Определеяется ролью, в которой предстает комп – наставника или инстс познават деят. 1.обуч на презентативные, тренаж и тестовые. 2. уч – на справ, креативные, исслед, что соответств форме уч работы.3.Относящиеся к обуч презент- на инструктивные, гипертекстовые, сюжет, моделир и демонстр. Тренаж - линейные, прогрессирующие и игровые.учеб – постатейные, гипертектс и реферативные. Тестовые – адаптивные, блиц-опрос, контр, диктант и викторину. креативн – муз редактор и комп синтезатор. исслед – статич и моделирующие, что отражает хараеткр среды обучения.

В запад литературе получили название обучения с пом компьютера Comuter-assisted instruction (CAI) или Comuter-assisted Learning (CAL), распространены прогр, где дидактич «пилюля» спрятана в «сладкую оболоччку» развлечения. – обучение с развлечением Education + Entertaiment предназначениы для разного возраста, но ценны для младш.

Синтезатор – в большинстве не для исполн деят а играет роль дополнениях компьютеру в качетсве переферийного устройства. на западе заменил фоно в дет саду и нач школе будучи недорогим для ведения групповых занятий.

Технология интерактивного мультимедиа – интеграция интерактвиных компакт-дисков с комп, что обеспечивает возможность работы пользоваетеля с инф. представленной в разл фоорматах – ауд, граф, видео. Энц классич муз (Коминфо, New Media Generation, Энц муз инстр DS Multimedia Prudaction (1997) . Прослушать, видеоклипы, интервью исполнителя. Возможность самост выбирать направленность обучения и порядок. Стимулирующее игровое начало у большинства.
Интренет- гибкий – элек почта, конфереции Internet real chat IRC, создание вебстарниц Vebsites образоват направленности. сейчас около 50000.
Студенты отправляют задания и размещают результаты на элек доску VebBoard (заочное общение с учителями) – по кмпозиции, вок и инстр испол. Микрофоны и камеры в помещении, где находятся учитель и ученик как бы объединяют их в одном виртуа пространстве. Подраздеоение моск центра инф техн и уч оборудования і-школы ДО инвалидов.
Все перечисленные оптимизируют уч процесс за счет активизации самост познават деят, расширяют возможности ДО и самообучения.
В сер 80 появл лит по синтезатору и комп. На виды: пособия с акцентом на строении и сосредоточенные на теориии, пракимки приобщения к творч.
К первому типу пособие В.Реллина, Аталлера (253). Об истории создания и тех соверш синтезатора, сведения по синтезу и сэмплированию, сведения об элак аппартных средствах и ситеме обмена цифр инф между инстр миди, представление об осн функциях синтезатора, вкл сорварь по эл и комп муз.
9 годами позже П.Горгес и А. Мерк полнее охарактеризовано оборудование сстудии элек муз.разделы посвящ запси на жест диск, озвкчивание кино, использ ресурсов интренета. Без лит такого рода невозможно подступиться к элек деят. рассмотрение только с техн стороны недостаточно.
Зап лит связанная с преподаванием на клав инстр. Д.Длекслера и К. Хэрле из 4 базовых дисциплин гарм. полиф, форма, интср - предпочтение гармонии. 2 главы – импр, аранж и комп. ритму и фактуре – 3 главы. бас-риф, арпеджио-риф, аккорд-риф (ритм заполнения остановок мел) и как воплотить с пом драм-машины синтезатора. Не использ у нас в стране метод осовения клавишных без нот (с указанием на клавишах аппликатуры и ритма). Уровень обучения останется низким, хотя в начале огромный стимул. Нет сведений о форме и полифонии и тембру.
Через 13 лет Т. Бурроуз как справочник, мистория клавишных с акцентом на явления в поп элктр.
Методика Т. Лангхорста грамота. неубедит импр на 5 ступенях гаммы, в разн тон, но лишь в конце в доминнат соотношении и на грам квадрат. неск жанровых примеров. Положительноа широкая стил ориентация.
Дж.Доусетт в виде интерактивного флоппи-диска с текстом, рис и аудиофрагментами подходит для домашенеого самост обуч.
6 тетр А. Бентина (с нуля грамоте). с 4 тет гарм, импр и комп перерастают в джаз гарм, импр и аранж.6- клав в орк. формализовал приемы импр, показал связь с гарм : сначала проход ноты. смена метра, в ладах (блюз, пент, модальноых, услож акк).сочинение – составление композиции из заготовок.

постеп развитие пальц технике с акк режима. упр по разучиванию трудных метс тектса.
Н.Хайнес 6 тет. испол и композ – 2 тет. 2 пара – грамота и аранж. варьирование куплетов – смена инстр, ритма в сред части куплета с сохр метра, изменение тон последнего, доп возм – эфф. 3 пара- сочинение на основе клав –приобщение к базовому комп опыту (11-14 лет) и для сред школы – сдачи композит элемента экзамена (в британской школе!). грамота, соч одногол, гармонизация, выстраивание формы.
мел вопрос-ответ с оконч на доминате и тонике, на стих, включение остин фигур, секвенц и повторений фраз. понятия акк. голсоведение, каденция. подбор на паттерн. Эксперементируй с короткими фразами перед выбором их в качестве глав инт. акценты соотв сильным долям такта.темп. оттенки, фраз лиги. До полиакк, хром, целотонная, пент, блюз гаммы.
Отеч лит. Брылин на рорли синт в вок-инстр анс самодеят., А.В.Стотыка Эми в условиях шк рок-лабортатории. обращение к классике в качестве материала для разл транкрипций с средствами бит-музыки и синтез техники.(196, 128).
Л.Е.Петренко Программа студия ЭМИ. Форманта ЭМС-01 – устаревш – не имеют возм получить навыки на совр кибордах. Теор сведения о муз слабо связаны со спецификой клавишных.
Школа Важова – не располагал специфиукой муз практ деят. затрагивает лишь техн аспекты. массу лишних сведений для начинающего, представлено в плохом переводе, дублирует рукловодство пользователя. Но пользу – толчок оразвитию массвого музыцирования.
Пешняк для муз школы 2000 г. как по спец , сольф и лит. материал по чтению мелизматики.по джаз гарм, импр, соч, подбору. Проблемы элек интср в соответствиис ролью в фактуре (бас. педаль – в связи с чем описываются приемы изложения и типичные способы артикуляции. Помимо закономерности структурирования тембр матриала, обусловленные его взаимодействием с формой (формообр функцией тембра), фактурой (темброыфакт функцональностью, а также построением рег баланса. связывает с СТК 731 - ограничивает. в акад муз любой инструмент – разноплановые роли в фактуре.не прописана цель, требования, контроль, нагрузка, мет указаний, пречня оборудования, арнаж. но предусматривает осовоение серийной техники, пуанитилизма, минимализма и др, что не явл первоочеред задачей и не обусловлено спецификой синтезатора.
И.Г Шавкунов – ориент на трад исп навыки. «эфф инстр скрывает, что не так сильны как исполнители. Важные действия по созданию продукта выполняются педагогом (на дискету) и невозможно научиться самому создавать. Акцент на исполнит делает синтезатор электр суррогатом трад инструментов. нагрузка в двое превышает норму муз школ, хотя предполагает в рамках общего образования.
В свое время появление фоно произвело рев в муз образовании, наступит день, когда схожую роль сыграет синтезатор(Живайкин). Автор статьи вкл испол технику, идентичную фн (разную физ основу), объем компетенций шире, охватывает опыт в области композции, - ведь любой нотный текст в

процессе озвучивания требует факт-тембр конкретизации. нужны навыки в обл реж, создани оригн зв материала, шлифова исп мастерства. Сомнителен тезис по отсутствию перспектив развития на синтез – не более привлекателен чем радиоприемник, настроенный на муз волну. И отсутствие в вузах специализации явление временное.

Комп. В отличие от синтез ограниченным количесвтом функций, он универсальный. разные роли в зависимости от загруженных программ. задача решать многообразные творч задачи.

Лит 2 типа:

- пособия с описанием функций по образцу приложенных к программе разделов помощь. (авторы – helpwriterы), общ инф о работе комп, синтеза, миди аудио технологии, др инженер проблематике.
- пособия призваные помочь с обучением какие задачи и каким образом можно решать с пом той или иной программы. колич преобладание первой у нас и зарубежом, что гооврит о том, что комп обоел муз статус недавно в 90гг и в отличие от синтезатора делает первые шаги. те же авторы. + Д.Раббин от природы звука до хар-ки программ.

с 1997 Петелины, Г.В.Богачев, Д.Ю, Дубровий, В,О,Белунцов В.В.Медников 36 сыграли больш рольв распр как перспективного инструмента.

На рынке муз совта много прогр. П. Л. Живайкин классиф прогр на основе выполняемы функций:

1. общего назначения мультим плейер, медипл, аудиорекордер.
2. связ с вторч процессом соч и записи: сев. ред, автоаран и констр, нот ред
3. прогр связ с техн вопросами записи музыки и звука: аудиостудия, цифр обр звука, конвертер, встраиваемый или подключаемый плагин, вирт синтезатор, эмулятор зв моджуля или синтезатора.
4. прогр-помощники в управлении зв файлами и базами данных: база данных, менеджерская прогр, база для фонотеки, мультимед файл-менеджер
5. обуч : обуч и тестир по теории, сольф, спец, со слож прогр.

Делит по группам пользователей:

широкому, компо-аранж, реж, операторо, продюсеров. веб-мастеров и желающих ввести в веб страницы. програмистов и автров прогр продуктов, презентаций, игр. Диск-жокеев, ведущих радиостанций. менеджи прод работающих в муз бизнесе. студ, шк и любителей. Одни типы интересны разным группам.

Нельзя огрничивать деят лишь одной программой или направлением – танцевальной Р.Браун.

Пешняк предлагал нотные, А.Ю. Жданов для детей – конструкторы, автоаранж, секв, ред, вирту синтез. При этом занятия по комп – становятся продолжением по синтез. Полозов - муз ред (нот, секв объединяет под этим названием), ком синтезаторы (автоар, вирту клавиатуры). такая группировака носит эмпирич характер.

Ведь они преследуют разные цели – создание текста или фонограммы. А это определяет наличие многих различий в их инструментарии и их видового размежевания.
Наличие вирту клавиатуры не говрит о предназначенности программы к группе комп синтезаторов – ею можно оснастить любую программу-, осн на миди технологии. * обмен по протоколу данными ) предполаг применять на сольф.
И.Б.Горбунова и А.В.Горельченко. «каждый урок теор дисц может завершиться мини-концертом из свежеперечисленных» произведений. при этом все 3 типа прогр (аудио для перевода миди в wav).
В каждом из предложений есть своя правда. В чем принцип отбора программ, порядок прохождения и оптим возраст границы. В чем состоит усложнение и развитие деят.
Озвучивание аранжировок – подбор тембра с указанием но без пояснений по этому поводу, без правил по инстр. слабо раскрыв принцип работы с фактурой (при выборе паттерна), формой (решающее влияние на тембр и факт решение). недост проработана проблема управления артикул (touch response vibrato pitch bend sust soft pedal portamento aftertouch), построения баланса и реж эфф smooth/
Поп и джаз муз не могут быть жанрово-стил доминантой уч репертуара для цифр инстр.
Вирту простр отлич своей перменчивостью конфигурации и колорита. Компенсацией суженного простр служит аугментация источников и их приближение, выс уровень сигнала и насыщенность объема, что придает особое качество – фонизм. выраз возможности охарактеризоваиь как ассоциативн простр-колористич. Их потенциал реализуется в формообраз и факт функциях (на основе способности материала к объед и разъединению по горизон, вертик и глубине). Средст составляют основу простр сонорности. склад факту, в кот простр среда развертывания приобретает субстанц значение в формировании целого – стереофонич. Цифр письменность. фактура для воспроизведения – стать предметом изучения как ответвление инструментовки.
ЭЛ Тв – построенное на базе 3 коммуник моделей, кот направлена на создание муз стереофон склада и ориентирована на возможности реж, синтеза и формирования зв материала.
265. Особенности творчества.
Эми обладают неживым запрограммированым звуком – не приведет ли к снижению уровня способ. Многие приписывают факт распростр веяниями моды. результат применеия ИТ – повышение проивзводит при улучшении качества. берет рутинную работу высвобождая высвобождая творч силы тем самым способствуя прорыву в его деят.
ЭМИ - спеиализ комп .Элактроакустика сделала муз демократич видом иск. О элитарности на основе цифр технологий говорить не приходиться. Позволяет углубиться до уровня микроструктуры.

Возможность для открытий, о пртмитивности и заштампованности речи быть не может.
Композ не может ограничиваться созданием нотного текста, только изобрести проект, но и воплотить оригин по окраске, инт наполненности и простр организации звучание, то есть выполнить работу мастера изготовителя, испол и реж. Более благопр условия чем те кот связаны с трад специализацией в композ, исп и реж сферах. Важные компоненты этих дисциплин+ опыт в создании.
Построен на основе высокопроизводит миниатюоных и недорогих эелементов – интегральных микросхем -чипов .Диалог между польз и прогр, представленным во взаимодействии через эту программу.
Разные модели этого взаимодействия. Чем больше вклад пользователя, тем меньше вклад програмиста. закон обратной зависимости между долями их автоского участия.
шаблоны рисуков сопровождения – продукт приобретает большую индивидуальность (при этом опытом композ и исполнит (темп, агогика, дин, артик) и реж (врем, ампл, простр корректировка звучания).
Самый слож открывающий перспктиву вариант – создание фактур на основе собственноручно созданных звуках. как видим, никакой изначально заданной ориентированности на работу с готовыми звккми в деят, основанной на цифр инструмеентарии нет. Идеал связан с достижением оригинальности колорита за счет уникальности создания авторского звукового материала. По живости интонирования и способ откликаться на тончайшие мышечные усилия ни в чем не уступят традиционным механическим инстурментам.
Любителю поможет создать полноценный продукт, а проф – добиться его свежести и оригинальности.
Задачи: Поначалу с подбором шаблонов, гармонизацией, инстурментвкой, построение факт во всей ее полноте с нуля» на основе тембр заготовок с созданием самх этих заготовок. Усложнение роли пользователя связано с усложнением материала с кот он оперирует.
Проявление повсеместно растущего процесса компьютеризации декятельности.
Преодолевать одностороннюю испол направленность, открывая разные ниши интерактивной деят, выстроить методику развития и приобщить к активным формам музицирования.
Структура деят.

1. Каким из нескольких десятков различ вариантов одного вида тембра озвучить текст или одновременно 2-3 голосами? по каким параметрам редактировать?

рис фактуры влияет на реж корррктировку. требуется ли част коррекция для подчеркивания характерности стиля или образного строя?
неожид проблемы для пианиста – непривычно управление с пом вынесенных на панель инстр кнопок, рычагов. колесиков. Если автоакк, то темп (с пом метронома), в некот случаях агогика.В реальном времени управление параметрами, выходящими за рамки испол составляющей элек звучания. НЕ

только нацеленные на создание интепретации исп проблемы, но и относящиеся к смеж областям комп, реж, мастером-создат. сама испол деят обретает новые черты.КИЗМ
творч деят по сравнению с традиц исполнит интеллектуализируется.
ПР- П (польз). Все пересекаются – становится муз широкого профиля. Вирту помощник.
Опираться на разн алгоритмы работы, кот относятся ко всем вышеназванным сферам.
Комп и испо, реж (пресетами), алгоритмами синтеза, составляющие деят програмиста. Кпр- Ипр- Зпр- Мпр. Все эти задачи пользоваетля решаются в паре с программой (прогр- соавтор)
Кпр- Кп
Ипр-Ип
Зпр-Зп
Мпр- Мп
Включает определение парметров и исполнение в реальном времени Уп, что расслаивается на исполнение с пом педали, иногда синтезом. и привычная игра на клаве.
Специфичность – в манипулировании.
Толчок к музицированию – текст К. В нем как в зерне зародыши решений по выбору и корректировке. умение увидеть и реализовать потенции.
Данный вид коммуникации включает композ и слушателя, но функцию интепретатора делят прогр и польз. 1 создает среду управления и сами заготовки, кот становятся элементами аранж. Но глав соучастник интерпретации – пользователь принимает решение в игре (Авр) или подорожечном введении в память (Ирв) *автокоммуникация и импровизация
Структура пользователя.
Сложность задач пользователя сокращается за счет участия программиста. Логич выкладки…
Композ составляющая аранжировки уменьшается в сравнении с традиц видом композ деят на величину, определяемой композитоской составляющей деятельности програмиста. объем попадающих в сферу аранж настроек испол параметров меньше объема традиц испол задач на сумму пресетных испол натсроек и операций связанных с исполнением вживую. объем реж меньше ее обычного вида на величину, задаваемую реж пресетами. а работа по синтезу упрощается за счет исполтзования соовт прогр заготвок. Игра легче – из общего объема исп задач вычитаются те, кот решаются с пом заданных програмистом персетов, исп парметров, выставляемых ползователем, а также – управления с панели и ножной педали. Также помогают исп и польз настройки. Все задачи предстают в облегченном виде по сравнению с игрой на механич.
Более изысканное муз звучание достижимо без автоакк в опоре лишь на готовые тембры.
Методика – на постепенном усилении роли пользоваетля в его взаимодействии с програмистом.

Работа над произведением в классе ЭМИ.
Непротиворечивая последовательность ярких образов, адакватно отражающих замысел композ и несущих отпечаток инд исполнителя.
Содержание интепретации не проявл произвольно, формируется в процессе манипулирования со средствами, при том каждый инструмент индивидуален.
Спектр клав богаче. Ведь в поле зрения 3 пласта интонирования: логич (композиционный), характеристич (синтксич), предметно-чув – фонический. На 1 прибавл к испол композит, а на 3 – реж.
От общего к частному. комп- аналогична созданию архит проекта, исп и реж – матер воплощению, а синтезипование – производству материала из кот строится. Вместе с тем работа отражает движение от высоких к более низким масштабно-врем уровням. Компз составляющая предполагает обращение к композиц и синтакс уровнм, исп- к синтакс и фонич, реж и работа над материалом – к фонич.
Единая направленность средств на создание определяет системность их отношений в рамках целого.
Текст определяет направление выбора.
зачастую акустика и материал предполагают существенное переосмсыление фактуры. То есть обратная связь – вновь к исходным композ средствам. дерево, материал – генетич субклеточная ситема, определ родовую основу. Такие представления позволяют держать в поле зрения все средства, рассматривать каждое в контексте взаимодействия с др.
Напр выс уровень рев может вызвать необходимость замедления. А насыщение событиями – облегчения фактуры.
Композ составляющие аранжировки.
операции со средствами 2 этажей масштабно-врем организации – логич и синтакс и соотв, 2 пласта интонирования – логич и характерстич . Выстраивание формы, гармонии, фактуры и инстр.
Речь о «доводке» в условиях озвучивания произв.
Мел из оперы – фрагментом, корокий танц наигрыш- насытить отыгрышами, тембр сопоставлениями.
Какие образы, их последоват? краткий мотив может превратиться в череду куплетов, вариаций, фантазий, попурри, контр-составных построений.
Степень свободы разной – от точного следования, до полной аутентичности звучания аранжировки. При обращении к эстр и нар позволительно дать волю фантазии.
Форма тесно связана с факт и тембром. переход подчеркивается сменой тембра, рег, рис фактуры, закруг фраз, темпа, дин, артик, реж – по пан и простр перспективе. композ форму считать интегрирующим приводящим к единому знаментелю фактору.
Гармонизация
При обращ к автоаккомп, что предполагает управление гарм основой с пом взятия акк. оригинал как правило не содержит указания на необх взятия акк в аккомп партии. и тем более не откуда получить такие сведения при игре по слуху и в процессе сочинения, что требует овладения искусством

гармонизации. Нужны и для импр. Гарм- свертываение мел горизонтали, то импр – развертывание цепочки аккордов в спонтанно возникающий мел узор. освоить солидную номенклатуру акк. Представление об аккк редуцируется до представления о басе и неких надстраивающихся голосах, кот придают ему светлую или темную окраску. В акк режиме не обязат осваивать их интерв состав, что составл трудность для младших и они могут включ в многоголосье с первых уроков. Нужно осваивать режим обычного взятия – пальцевый. более13, ум, с верх и ниж задерж к терции. обращения доступны в 3 режиме. Аккомп обогащ-ся. По сложности ранжировать на 3 типа:

1. расшифровка цифровки.(принятая в джаз и поп отлич от традиц, стремится к плавному голосоведению.
2. с развернутым изложением – не только извлечь, но и определить аккорды (иногда основа явно просматр, едва намечена, возможны разл варианты ее тансформации. какую бы форму не принимало бы изложение всегда 4 операции : выявление протяженности «рассеянной» в фигурациях гармонии, нахождение опорных тонов и сведение в единую вертикаль (желат сохранить положение баса, определяющего вид), перевод вертик в тесное и внесение или невнесение поправок, связанных с жанрово-стил направленностью.

- Сложной задача в случае одноголосья. мел дает лишь косвенные расплывчатые ориентиры, многое приходится домысливать и продукт отлич поливариантностью.
- Облегчается – если мел знакома. слух подсказывает верные решения. способ решения в проссеивании» тонов и выделении тех, кот могут опорой в построении акк структуры.Основанием при выделении – расположение в начале или конце композиц построения, где экспонируется тоника, вна сильных долях (за искл задержаний), в виде гарм фигурации. недостаточно получить сочетание, цель – наилучш вариантов акк, определеющегося жанром, стилем и уровнем авторизованнсти аранж. при гарм акад жанров стремится к максим аутентичности, в масс- к вариативности в пределах. Обитания – гарм стилистика оригинала, хотя решение может отлич от оригинала. Нар - допускает множество толкований – продукт уст нар творч, чертой кот явл вариативность. В большинстве существует в начальном одноголосном, амбивалентном в плане построения вертикали виде. напр гарм в манере венских классиков, кучкистов, лубочном, эстр, джазовом стилях. В процессе соч и создания обработок – проблема увязывания гарм структуры и формы. Гарм, направленная на динамизацию формы – отклонении модул, закругл каденции.Завивсит худ уровень.

Построение фактуры

Сравнивают с орк, потенциал многотембровости и делению на неск мануалов, автоаккомп и секвенсору в автоаранж-ке= значит превосходящяя фактура.

склад (принцип изложения), ткань (скелет факт) и фактура. Представление о рег положении, тембре и голосоведении.
гом-гарм склад с резделением функций. Формообраз функция фактуры – с пом средств выделить разл фазы ее развертывания.
характер проявления фактуры на синтезаторе связан со специфичностью режимов. режим нормал не предусматривает тембр дифферциацию голосов – звучание одного голоса по всей клавиатуре – можно лишь имитировать звучание трад инстр, групп или экспонировать необ тембры. Достижение аутентичности может стать спец задачей аранж (звуч арфы. клавесина), возмож познакомится. хорош в сопоставлении с др режимами –при контраста соло/тутти. В ансамбле, где партия синтез – ограничена одной факт функцией. разновидность – лэйер двух голосов. при сплит – 2 контр факт функции – бас и сред голоса с мел, мел и сопр, 2 полиф независимых пласта (напомин технику на двухмануальных интср – орган, клавесин, а звучание приближ к анс, состоящему из 2 тембр групп: бас и медных, фл и стр, гобоя и фагота). примен в акад жанрах. Оба режима.
нормал+ уд, когда сопровожд остинато уд, в одном метре и обладает квадратностью, не позволяет использ шаблон – рис ритма оригинален, функции голсов меняются и их рег, поэтому поделить на 2 тембр пласта с пом сплит невозможно .Стиль приобретает эстр-бытовй оттенок.
лэер (дуал)+драм – более насыщенно.
сплит+драм если голоса разгранич по регистрам и группируются в 2 функции, а их рис отлич худ значимостью, что не позволяет применить автоаккмп.
леер(дуал)+сплит+драм = в каждой из частей на фоне уд по 2 голоса. индивидуализировать каждый из пластов – орк полнота без автоаккомп.
Взятие клавиш инициирует не закрепленные за ними звуки, а звучание разных (до4 и более)формирующих акк структуру виртуа интсрументов в наиб оптимальных для той или иной связанной с ними факт функцей регистрах.
3 режим не только запускает многотембр аккомп, но и позволяет извлечь звуки конкретно взятого аккорда. поэтому с его пом нельзя просто подменить фингеред.задерж звуки в низком рег дезорганизуют прав расположение в акуст плане аккорда (широкое внизу и узкое вверху) – они гудят и загрязняют фактуру.оправдано когда с пом акомп нужно поддержать взучание акк, извлекаемых обеими руками в сред и верх рег. позволяет сохранить обращение акк. Включение режимов автоматики и без него. в этом случае не исполн ритм остинато, а одиночный аккорд – отойти от однообразных мерных повторов, оживить фактуру и агогику, напр с пом ритм выделения и замедления послед аккордов коды.
Акк режимы могут сочетаться с описанными способами озв мел голосов. Разделение на подвиды. напр акком+ леер(дуал)сплит. верх мел (сдвоенный), ниж мел (сдвоенный) и аккомп.

сочетание полного режима с леер(дуал)сплит или леер(дуал)+сплит (одновременно минимум 5 инструментов сопровождения и 4 мелодич – потенциал в живую.

автогарм- обогатить мел (сопутств голса движутся по тонам аккорда взятого в лев руке, расслаивается на 2-3 голоса по ниже или вышерасполож интревалам, септакк, обращ) Между ними вывстроить акуст баланс по ходу.

Украсить эфф. могут быть ритмизованы, выполнять роль фигураций или отд акцентов, дополняя партию ударных. благодаря узнаваемости их образ преобретает характер осязаемой предметности. а необ ритм узор зачастую вызвает ком эфф.

др способ использ шумов – вплетение в фактуру на основе ритм автономии. Фоновым декоратив элементом может стать шум ветра или морского прибоя, что способно вызвать яркие предметно-ассоциативные ситуации.

Как осуществить безостановочный переход между этими режимами – функция рег памяти – запомнить все настройки. можно чередовать игру с аккомп и без.

Режимы музицир, построенные на фонической основе. мультипады – факт заготовки (эфф, фразы, шаблоны ритмов, кот способны подстраиваться по взятый аккорд). Возщможность записи таких реплик в мультипанель самим пользователем. В нужные моменты играть по одной или несколько одновременно, начинает играть как бы сам с собой – достигая эфф звучания неск синтезаторов.Не теряется контакт с публикой как при фонограмме, поскольку большинство голосов продолжает исполняться вживую

Секвенсор – еще более богатой фактура.6 дор позвол минимум 11 разных иснтурментов. – приблизить звуч фонограммы к проф уровню. Можно фонограмму в кач аккомп к живой импр или подсоединенной к комп клаве-контроллере. Под минусовку – для едва владеющих.

Банк готовых мелодий с возм отключения партий мел или сопр. на нач этапе. познает игру и фактуру.

Применение патернав работе над фактурой

наиб часто используемая.

паттерн- манипулирование с факт заготовками. образец, пример, шаблон, модель рис узор стиль характер. двухтакт остнат рис разнотембровых голосов сопровождения, предполагающий возможность управления его гарм основой с клавиатуры инструмента при игре вживую или путем введения в комп память цифр обозначений последовательности акк. поскольку предназначен для аккомпанирования, то его голоса охватывают все функции фактуры, за искл мел. Вкл бас, фигурации, педаль и подголосок. Осн элемент соседствует со своими производными, вместе с тем отличаются. фактура вступления еще и мел. для заполнения и вар характерна активизация ритм рис, обогащение засчет…та или иная факт ниша ограничивает сферу выбора инстр для ее заполнения. напр для баса- басгитара, контрбас,

синтбас...педаль-стр, Эл накладки с медл атакой, электроорган, подголски-ак, стр, дух, иногда исполняющие одновременно роль педали.
уд установка – каждый интср подчеркивает ту или иную функцию. так бас дублирует ритм баса, хэт (восьмыми или шест) и раб барабан подкрепляют линию гарм голосов. пассажи томов и акценты тарелок привлекают внимание к смене факт рис, в ритм заполенениях.
прочие уд и эфф для придания стил характерности. так в кантри- бубен,в лат – бонго конги маракасы гуиро чоколо клавес. в целом придает объемность, что компнсирует инт вялость. связанный с уд колорит имеет конкретные ист истоки – нар-быт эстр поп или рок. поэтому при аранж академ стоит относится с осторожностью.
более 100. на стил родственные джаз,поп рок латин кантри европейн традиционал. стиль предопределяет факт конфигурацию.
др критерием классификации послужить метр, характер ритм рис – 8 или 16 бит, ровные восьмые или пунктирные, синкопы –свинг, шафл, вносящие джаз оттенок. по тембр составу, относя к более ординарным или экзотич по колориту. по регистр расположению на компактные и раскидистые (найти своб поле» для игры мел). по наличию доп функции (по подголоску в виде джаз рифа). и темп. пресетный выставленный на фабрике наилучшим образом отвечает особенностям факт орг. риск получить карикатурное, суетливое или вялое звучание.
анализ паттерна необх для грамотного худ использ. задачей – сочетание с мел. соответствие по мел рис, - должны либо 2дольная или 3 основа. по характеру ритм рис – мел с ровными восьмыми не сольется со свингом. Ориентир на самые мелкие длит мел – чтобы были тоже в паттерне. дисгармония делает либо суетливым и надоедливым, или вялым, несоответ тонусу мел. не только по ритму но и придает жизн-ассоции. – должно работать на образ. Соответствие с формой – подчеркнуть логику развертывания мысли. соответствует ли вступл характеру произв, поскольку в полном объеме с мелодией. не часто ли заполения, вместо оживление могут принести монотонность.
Иногда встречное движение – подогнать мелодию под важный  с худ точки зрения паттерн. (сменить рег мел чтобы уместиь в своб поле игры», ритм восьмые на пунктир, подправить - заполнить ритм орнаметром длин ноты в конце фраз). в отл от трад испол-ва такие действия оправданы.
корректирвка фактуры – редуция. снять 1-2 инстр, что более подойдет к характерц дет песенки. изменить тембр состав на другой.
создать собственный, расширяя стиль амплуа – за счет старни танцев – гавот жига сараб менуэт. достижима оргинальность формируемой фактуры.
грамотно выстраивать порядок действий.  определяется от общих к частным. проанализ форму, где характер не меняется. подобрать режим. если  без аккомп, то выбрать тембры, уточнить рег положение. напр целесообразным добавление ниж октавы для баса или верх для мел. скорректировать голосоведение – убрать перекрещ, чрезмерно глуб басы и резкие верхи.если с патерном – определить места включения вспомог элементов подвергнуть

факт или мел редактированию с целью достиж органичного звучания. продумать использ мультипаненли при игре в живую – вкл заготовок-фраз и эфф.
Элек иструментоведение.
окраска одного инстр достаточна нейтральна сама по себе, как нот текст без указания на тембры. но если гармонируют –то удивит эффект одухотворения тембра. видеть пути достижения этой гармонии.
поскольку с тембр материалом из кот строит адекватные фактуре и форме структуры, то знания поделить на 2 области:
систематизация тембр материала. 1 =- инструментоведение – что структурируется, помогает найти материал, 2 – инстр-ка – как структур, на основе каких правил.
1 способ выбора – опираясь на акуст св и исходя из его подобия звучанию трад инстурментов. если название и окраска ничего не говорят, то актуальным 1 подход. анализ развертывания звука Во времени – огибающая. ADSR. особенности этих фаз определяют звучание как острое – быстрая атака и больш ампл размах первоначального затухания.
или мягкое, длящееся (продолж задержка) или краткозв, сухое отчетливое (короткое окончат затухание) или со «шлейфом».Эти хар-ки пределяют случаи применения инстр. остр сухой тембр- для быстр пассажа, медл темп- для шлейфа, остр- для баса, смедл атакой – для педали.
2 компонентом анализа – светлотность. инстр с низ формантой, отлич темной окраской, как при произнесении буквы «о», сред – наподобие «А»Е, выс – порой резким И.
Более светл окраска делает заметнее на фоне др – для соло предназанчение. иногда незаменимы в соло и низкие. со скольз формантой как бы артикулирующее послед АУ ОУ ОИ. вызывает причудливые ассоц, привлекает даже выдерж звук.
наиб слож компонент анализа - фактура интср, с кот связаны разные синэстич ощущения. напр массы и объема - некот восприним как сольные или анс. иллюзия материальности инстр, созданного на основе металла, дер, стекла.; облад опред формой – прямой спиралевилной, специф способом звукоизвлечения – удар, трение/скольжение, биение язычка дердух или вибрация губ исполнителя на медном.
Фактуру можно охарактериз через возникающую иллюзию напряженности звизвлечения – от незначит ассоциируещейся с пассивным мышечным тонусом испол до высокой, придающей тембру оттенок драматизма, агрессивности, гротескности; по наличи шумовых призвуков и эффектов –от простго щелчка до вызывающего яркие ассоциации с разл предметами и картинами природы.
Все асоц связаны с ампл огибающей, светл и фактурой.
2 подход. не может идти речь о полном соответствии. какой бы ни была совершенной техника сэмплировани – невозможно воспроизвести все богатство оттенков живого исполнения, поскольку последнее- есть продукт мышечных усилий музыканта, его интонирования, непрерывно изменяя-ся во

времени и передающее бесконечное множество смысловых и кородистич оттенков. выразит универсальность мех инстр «приспосабливаться к настроеню мел»(Р-К). Традиции их применения, закрепление за многими из них образ амплуа может послужить ориентиром при использовании двойников».
Значит часть потенциала на базе иснтр симф орк. Стр - сила экспресиии неподраж разнообразие Берлиоз.способ к воплощению изгибов и извивов глинка. теплоту мягкость благородство Р-К. Эл аналгии –не столь гибко и разнообразно. внимание на атаку – мягкая у анс2 и острая у трем и синтез1 – функцию мел.
сольные отлич прстоват и грубоватостью. лучше в сказоч дет песенках с карикатурным персонажем, пиликающим».
дер – гораздо большей реалистичностью. позволяет лучше выявить инд-ть в новом формате. на 2 подгр – язычковые, лабиальные, флейтовые. 1- темная носового оттенка (особенно гоб, рожку и фаг для мел) др – тяготеют к подвиж и виртуозности. закрпеление особых типажей: фл- холод, для грациозн легкомысл хар, и с оттенком поверх грусти в миноре. Не спообна для выражения поэтич страсти, удобна для голсов в природе – Ф.Геварт.
гоб- пастор сфера, простодушно-вес в маж и трогат печ- вмин.(Р-К)пригоден для обрисовки дер веселья А.Модр, лир сфера, блестит лучом надежды среди туч скорби.А.Гретри. не чужды комич образы – кичливые- низы, пронзит тонкие верхи для юморист ситуаций, карикатуры Штраус. Томны рожок (разновидность), близкий вост инстр – зурне, замру погрузить в вост сказку.
кларнет – среднее между ними. оно полнее компактнее фл.
рег отлич – низкий гулкий гудящий с метал звуками, верх – чистые, кристалличкеские.М.Чулаки. Образы лир эпич пастор религ-умиротворенные. гибкостью, при прав сочетании всеоттенкичувств Штраус.
фагот вписывается в опред типаж. насмешл в маж и болезненно-печ в мин Р-К. склонность к гротеску Берлиоз. Называли клоуном орк Э.Праут.
Сакс в наборе группой, включ сопр…….. разновидности.
промежуточное между дер и мед. полнот мощн певуч Чулаки. вибрир и возмож испол глисс делает пригодными для изображения безудержного веселья, но и сентимент настр и безнадежного трагизма А.Модр. Выраженная инд-ть предопределяет использ в мел. придает своеобразие подголску и заполнению. напр рифа в изложении аккордами саксофонов.
медь- не сильно отлич др, хотя не образуют тембр монолита подобно стр. традиция связывет с приподнято-пафосными и драм образами.
труба- резк звуч Р-К, хорош в воинст образах, крике ярости и мщения, торж гимнах, выражать все сильное гордок велич. доступна больш часть траг оттенков Берлиоз.
тромб- выражение героич торж, величав горд Берлиоз, а тубы - суровости Р-К. особняком валторна. не смотря на охот фанфары – благород и меланхол Берлиоз. обладает поэтич крас и мягким Р-К. Предназнач меди в силу яркости, резк напр – вести мел.задецствована для подчеркивания линии

подголоска, ритм или мел заполеннии. С осторож в аккомп голосах иначе напоминать дух орк.
широко представлены уд. по неск 10 в банки, каждый из кот связан с опред жанром и стилем. кол-во до 16 б. еще 3 банка набора синтез уд формата GM – фоно, хром уд и уд.
Сориентир опираясь на трад. на мембрафоны телом натянутая мембрана, идиофоны самозв, отлич однородностью тела. выделить с опред высотой Зв.
мембр – литавры из 13 по полутонам котлов фа б фа м, с неопр басовый, малый , буб, Томы 6 разл по рег глуховато бар, дополняющих их в выс рег 2 бонга, 3 конги.
идиофоны: пиано. чел колокоч шкатулка вибр маримба ксилофон колокола цимбалы (дольч), составл хроматич . С неопред высотой на виды – тарелки акц удар, откр закр пед, китайскаяч, треуг,каст, коровий кол шейкер бубенцы, подгруппа литино: клавес, маркаскабаса гуиро корокое и длиное.
Роль уд двояка – подчеркнуть ритмо-дин структуру. дубл и доп рис баса и гар голосов способны оживить, усилить танц или марш начало. способ характерен для класс и совр муз. – обязат компонет поп.
2 способ – без привязывания к аккомп- в академ жанрах. поручают соло – акцент с динамики на колорит, кот помимо конструктивных особенностей определ этнич происхождением.
Отд группу щипковые. арфа отлич неж-поэт Р-К. пицццикатостр с контрабас.- аккомп акк или фигурации. эффектно глисс. В Эл набор относятся народные:, кот эпизодически в орк: но часто в нар и массовых жанров. банжо, инд лютня-ситара лютня-кото и цитра-сямисен.
несколко банков гитары.акуст с нейл и стальными струнами электро, соло с использ эфф синз леад.басы: с использ медиатора пик, безладовая – фретлес, акц щипком – слап. определяют лицо совр муз. Охват не толко аккмоп, но и мел.
Органы – класс – мех церк язычк. элек – рок,с перкуссией, гармоники – аккорд, танго и губная. элек - ассоциациис совр муз, где заполняют сред.
вок- более реалистич - хор А О с иск оттенком (элек накладка) синт голос.мягк объемное вписывается в фактуру в фоновой, в кач мел, согревая дыханием.
Этнич- уличная скрипка. напомин гобой резки глух санай в нар уместен. волынка.
эфф – сами говорят об ассоц – моской берег, свитс,звонок , аплод.тпридает характер предметной конкретности.
Способы анализа, классиф и традиции применения.
Эл инстр-ка
связано со структурированием тембра по 3 коорд простр – гориз (время формообразование), глуб (взаимод с факт)., вертик (рег баланс).
Роль тембра осознавалась с развитием дифференц восприятия окраски звуч унисонов и соло, затем вокала и испр и наконец каждого из них.
с пом изложения мысли в одном тембр ключе стремились объединить разделы, прибегая к контрастам – раз..

взаимод тембра и формы объяснимо – единая окраска поручает изложение мысли одному персонажу, в то время как контраст заставляет переключить внимание.
не стоит дробить повествование и освежить новое построение.
свойство тембра объединять по глуб координате. единство элемента фактуры – однородной.
Для построения рег баланса соотношение по тесситуре. каждый свою область выразит игры, где потенциал в большей мере. Это центр без крайних.
шир диапазон – безразличие учеников. не все звучание равноценным в худ плане. ровное звуч- низ тубы…
сдваивание – вживую леер дуал. 2 цели- обобщении эфф, дополнение контраст тембр составляющих применительно к огиб, факт и светлотн. при наложении со сходным рис огиб- ощущение обобщения. микст –фн колокола (с остр атакой и угас задержкой). с контр голосами микст – как качественно новый. гитара +стр, хрусталя+ теплой warm с мягкой и длением – иллюзия тембр модул – выплывание одного голоса из объема, кот чуть раньше занимал другой. Обобщение и окраски и доп- фоно+ гит. интерсно при смеш соло и анс= гоб стр, трубы хора, в результате неполного слияния можно идентефицировать каждый, но слышен и 3 как результат взаимовдействия.
Светл – при наложении со сходными и разл фомантными составл = рож+ бутылочная фл, труба +хор А, труба с сурдиной+ голос О. контраст придает объемность, делает похожим на окт удвоение. можно высветлить верхи. Закономерн- взаимод тембра с форм, факт и рег. Формальныйх решений много, ярких – мало.
какой оттенок надо получить (хриплость сакс, мягк массивность -стр, прозрач – колокольч, резк драм медь) колорит, характер асоц связей.
Испол составляющие аранж.
не огранич действиями и операциями, относящимися к композ сфере.
композ структ, гарм построение, конкрет решение факт и исктрум требует Зв воплощения: темп, агогика, дин, артик, тембр , зввыс нюансы вносят живость, теплоту высказывания.
возможности изменения композ текста вплоть до придания полярности смысла. управление этими ср осущ с пом миди-технолгии. каждая относящаяся к сфере испол операция – звятие отпускание клавиши, усиление громк, применение вибр, порт имеет свое числовое выражение. последоват опреаций кодируется в числовых послед, а затем расшифр звмодулем, что позволяет гибкое управление. Помимо игры это ..скольжение пальцев по поверхности сенсорных датчиков или рисование конфигурации изменения того контрорлера с пом мыши.
2 группы операций – предварит выствление. непосредственно с игрой. предв – на все произв или раздел, поэтому к сфере аранж:
темп с пом метронома. как связаны общепринятые обозначения с колич ударов в минуту.
автоматически с выбором паттерна, миди технологии изменять пресетный паттерн. обусловленность жанр принадлежностью, насыщ факт, слож ритма,

гарм структ и особ формы, порождающими инд-ть. правилом - обратная зависимость между интенсивностью факт событий и быстротой движения – чем больше таких событий на единицу времени- тем более медл темп становится предпочтительным. в случае увел темпа – облегчить факт, выкл каналы и наоборот компенсируя пустоты и оставнки в мел голсах.
взаимод с формой – в середине оживляется, в репр к исходному, кода может еще спок.
С синтаксисом и компзиц еще средство, доступное при записи фоногр – агогика.
с пом занесенной в память линии изменения темпа (напр мышью) округлить фразы, придав характер речи.
избавиться от неровностей (вольностей стиля) – к квантизации по наим длит. порой раздражает механистичностью. к гуманизации – неполному ритм выравниванию. ритм синхронность уместна в рамках одного факт пласта. «разночтение» - выделению голоса.
громк- выразит, скорость движ клавиши до 127. последние на яркость , атаку, работу част фильтра (это также и артик и тембр регляторы). зато громк в любое время, поднимая нарисовав линию возрастания контроллера).
С пом опред конфигураций этих установок выстроить фразировоч волну с выделением кульминац нот и легким приглушением концов фраз. контраст усливая один голос, выстроить рег баланс – можно и вживую.
Артикул - педали, послекасание, вибр, порт. Модул - глубину и скорость, вживую – колесом. Оживить, но не так как - при усилии палдьцев и амбушюра позволяют связывать прием с фразировкой. зато массу недоступных трад интср, кот отвечают сказ, фант, эксцентрич образам.
Портаменто штрих – один из контроллеров вкл данный режим – со скольжением.
др – определяет скорость, 3 – уст начальную ноту. не так живо – некот отстраненность и комичность.
послекасание – полиф, позволяющее отслеживать изменение уровня давления на каждую клавишу акк и канальное – без диффернсации таких данных. способ ув ярк, глуб, скорости вибр что сближает с извлечением на струнных.
демпферная педаль и задерживающая состенуто – левая – длящиеся в момент нажатия педали звуки, позже взятые – нет. смягчающа пед – лев. рег тембр нюансы – сниж громк и срезание верх частот.
Высотные нюансы: тонкая настройка и изменение высоты. сдвиг высоты на 1 из 100 микроинтерв (центы) полутона. сдваивая с неб высотным смещением – объемность, увел интервала смешивания – эфф растроенного инстр - шарманка.
колесо- максим отклон 12 полут, определ в настройках инстр, деление интервала на градации 16384 позволяет воспринимать как глиссандо. – как электрогитара с эфф, получаемые с пом рычага вибрации и подтяжки струн, сакс – осаживания звука губами, пед литавр (глисс).

худ результат по гибкости приближающийся к тому, кот доступен в живом на элк и мех.
Значение испол параметрами …не сводится лишь к ассоциациям, вызываемым их близостью к интонации речи. Они имеют и конструкт функцию: обогащают, конкретизируют, ту же роль, что и тембр в форме. равновесие в вертик измерении- рег баланс. То есть – факт и фомрообраз функция испол параметров. Многие имеют двойное» управление – выставленные на панели, требуют конкретизации при живой игре.
Игра , имеюшщая богатую традицию –орган..составляет проблему.*ВЖИВУЮ
Звукореж составляющие
уподобить привязке констуркции к ландшафту, зависит на сколько ярко будет восприниматься. Этот внеш фактор учитывается на стадии проектирования. разница между ландшафтом, что реж обработка подвижна, управляема, становится инстр совершенствования звучания. Цифр делают доступным для школь.
построение витр акуст – среды развертывания голсов как элемента фактуры стереофон склада. среда придает простр-колор модусы, связанные с объемом, окраской, расположением в глубине и по фронту. достиг с пом простр-врем и част-дин, регулировки уровня и располож.
принцип множ и концентриров возд направл к одной цели. принцип совмещения функций, состоящего в ориентированности каждого из них сразу на неск подобных целей.
конфигурирование звуч по планам – с пом соотношении ранних и поздних отражений реверб, при этом частот доп уровень сигнала и экв. уровень конкретизирует объем, част- окраску.
проблемой построения простр - взаимод с факт источников. от группировки голосов в рамках глубины фактуры. выстраивается с учетом заполния прост, не терпит пустот.= взаимодействует с фактурой на основе комплементарности. слишком тихое- усилить, аугментировать подтянуть до эстетич оптимального восприятия уровня. взаимод среды и источников проявл в работе, направл на формирование параметров Вирт среды..
Объем зависит от плотности факт событий. больш поможет наполнить, малая – избежать загрязненности.
при совмещении 2 и более модусов – полипростр. осущ из группы задержек.
комплементарность акустики и факт во многом определяет и хар окраски голосов. разреженность по вертик – насытить спектр составл. при неразборчив – спектр микширование с огранич част диапазона.
контраст пластов – экв и фильтры.
глубина источников – эфф зримости объектов. их колич как вслучае с располож по вертикали определяет их качеств представление. при миним частоте составл -планы объектов раздвигать по линии глубины, что избежать плоскостности.
Тот же принцип комплементарности при конфигурировании пластов по линии фронта. чем больше пластов, тем больше ячеек меньшей длины по

данной линии желательно зарезервировать (кроме крайних позиций), а их малое число позволяет раширить в ее пределах масштаб позиционипрования каждого из них.

по отрезкам фронт линии позволяет рельефнее очертить их соотношения в глубине факт. рег с пом панорамы.

ЦТ расположить в рамках каждого парметра множество объектов. на слух трудно отличить более3-4 относящихся к каждому и этих параметров объектов. но и такое их число дает множество -до 12 и более простр модусов.

Экспонипование пластов может с сохранением иерарх соподчиненности. в каждом парметре есть наиб яркая область и второстепенная. в полипростр построениях меньшее по объему выдвигается на ближ план. светлое отодвигает на авансцену темное. ближ- заметнее, центр положение позиционирует как главное –мел бас.

если средство выходит на ведущую роль, то фонизм (аугментация и приближение при высоком уровне и наполненности) может траснформироваться в простр сонорность. В этом случае средства становятся яркими.

функц и инт значимость формируемого реж средствами пространства делает его неотъемлемым поверх слоем, взаимод с внутр слоями факт. Близость и контраст служит основой для подчеркивания единства развертывания, на чем строится форма.

так Вирт простр наряду с др средствами – элементом композиц формообразования.

В аранж не сонорной - нар класс совр с характерной стабильностью акуст условий роль реж средств довольно скромной, ограничивается подчеркиванием контраста между частями циклич формы.

создать акуст условия в кот воплощение текста было бы убедительным.

неоправданным и противоест одинаковое реж решение муз разных стилей. рок- простр аугментация пластов, подъем басов, верхов пр подавл середине и предельной громк, пуантилизм- панроам разбросанность многокрасочн пятен.

Помимо акутс условий акцентировать образ строй – сказ, ром возвышенного, упрощенно-бытового.

перспективы для инд-ти. выразить субъект нетрад видение широко известного проивз.

338 Зв синтез.

Нар класс совр муз строится на относительно неб кол стандартных тембров, элек производные кот имеются в памяти любого иструмента.поэтому необх обращения к синтезу возникает достаточно редко. В большинстве случаев она обусловлена задачей авторизации аранж – придания ориг тексту каких-то вызванных субъект видением аранжировщика особенных содержат значений, что связано с внесением в текст тех илил иных изменений.

Дл использ обогащ фактуры – добавление штрихов вызывающих конкретизирующие муз образх ассоциации, или в кач основы, переосмысливающей в той или иной мере этот образ.

Пересекается с реж работой в части обработки эффектами, могут затрагиваться…. класт аугментация, врем сжатие.Разница в том – нацелено на создание заготовок, а при реж обр – на совершенстование композиции.
У синтеза свой предемет.наиб распр – аналогово-модулирующий вычитающий – касается формирвоания источника, выстраивания огибающей, его част коррекции и настройки испол регуляторов – вибр. порт, глисс.
синус и треуг форма заготовки придадут мягкий нед флейтообраз хар, квадратная, отсекающая четные гармоники – кларнетовую пустоватость, прямоуг – носовой оттенок, близкий инструментам с двойным язычком – гобою. рожку. фаг., а пилообраз – напряж свойственную меди и стр.
Больш потенциалом обладает огиб. можно обоатсрить атакой, смягчить закруглить затуханием, длением или окончанием.
част- придать яркости или матовости, а испол – инт характерность.
Продукты синтеза на 3 вида – тоновый, сонорный и занимающий промежуточное положение мужду ними. характерными признаками – тон различимость и стандарт огиб с острой атакой, позволяющей использ в фактуре трад типа – гом-гарм, полиф. гетерополиф и др, с характерной линеарностью развертывания.
2 вид – сонор, красочное зв пятно. не обладая тон различимостью не может выполнять какую либо функцию.
3- признаки 1 и 2. тон материал с размытой зввысотной основой или сонор отлич тоновой различимостью.
Все 3 вида обладают факт и формообраз функциями, ассоц-колор потенциалом. Однако использ имеет разные назначения.
1 – унивеверсальны по своим функуиям, их применение не вызывает необх корректировать текст оригинала, но при этом вносят свеж окраску в облик.
факт функции соноров другие – те же роли, но и вызвать предметные ассоц. 1 сп – создание коротких с атакой на правах уд, роль акцентов, ритм фигур, оживляющей. необычной краской рисунок. 2 сп – менее яркие с медл атакой и длением, кот на правах ритм автономии и выполняют фоновую – наподобие шумовой педали.
промежуточн синтезир (3 вид) ориентировано на красоч обогащение и связано с ритм и фон функциями. Если в виде размытых, то доступны все функции.
При этом сама фактура претерпевает значит имзменения  Скажем, голоса с медл атакой и расцвечивающейся из пятна и растворяющейся в нем тоновой основой обусловят замедление движения и разрежение плотности изложения. неизбежно приведут к переосмыслению строя.
Взаимод структур сонора и  фактуры построено на обратной зависимости. Чем сложнее структура 1, тем проще фактура, вполть до того, что одного насыщенного сонора будет достаточно для формирования фактуры в ее полном виде. Зато сама факт, превращаясь в сонорно-монодич лишается привычной для ее совр  разновидностей многосоставности и обретает черты архаичного одноэлементного склада – монодии.  Обратная зависимость между объемом сонора и их оптимальным числом в одновремнном звучании.

Вирту простр от реальной отлич суженностью, поэтому чем больше сонор заполняет объем по гориз, верти и глуб, тем меньше таких соноров без риска вызвать перегрузку простр и загрязнение.
Так синтез позволяет обогатить, трансформировать текст в соответствии с замыслом.
Само по себе обращение к нему не определяет высокое худ качество.Только если мотивировано содержат задачами, а продукты вплетены на основе системных связей с др элементами. Фактором художественности – выделение «своб поля игры».

Работа в конструкторах. *слуховой анализ присутсвует во всех.
Если творч деят на синтезаторе обладает универсальностью и при обращении к нему актуальны практически все составляющиеобучения (игра, анс, импр. комп), то каждая программа обладает своей универсальностью, вносящей в содержание обучения поправки.
секвеесоры, ред, вирту синтез.
Для начального подойдут коструктуры. заготовки сэмплов: ритм рис баса., уд, гитар, мел узоров синтез, медн, педали стр, эфф, фраз, исполняемых голосом. делятся на ряд групп, внутри кот они соотвествуют др по ритму, гарм, хар тембра и громк балансу. на основе комбинирования по гориз и вертик сложить мозаику. грамота не треб, по слуху, составляющие под рукой. (попул среди детей).
достижение оргинальности – врят ли, как не перекладывай кубики, именно они будут определять облик. доминирует сооавтор-програмист.
3 задачи – группировка по горизонтали, вертик и глуб. По гориз –по закону диалектич развертывания (тезис/антитезис/ синтез). функция факт предопределяет особенности построения. вступление – подготовить экспозицию. = конфигурации, имеющие общность с осн разделом формы и с др сторны, отличаться неустойчивостью (ритм, гарм, тембровофакт, дин). Для осн фигураций характерно наличие канвы факутры – остинатность с наслоением фактуры). Для контраста – с противополож экспозиционным сэмплам знакам – тихо\громко, с эфф/без, стр\медь, акц ритм\ плав линии.Для кульм – прием сбережения средств вплоть до момента их решительного вступления.Глинка.новый тембр, громк, рег.
кода ломает стереотип движения и утверждает необратимость перемен, невозможность дальнешего развертывания.
усвоение принципа тождеств, контраста, вариац, на кот зиждется.
способ обострению восприятия, улавливанию нюансов муз равзития.
создатели пытаются гармонически унифицировать сэмплы, но они не могут обойтись одним акк. Даже миним гарм варьирование в пластах вертикали требует от уч неустанного сл контроля.
Проблема факт- достижение рег баланса. застревание в басах –к однообразию, бедности. задействовать все рег – в одновременности или послед сочетании.

С глуб кооординатой – многоплановостьи перспективность. Это возникает при разделении неск одновременно зв пластов на фоновые и рельефные. Чтобы это произошло они должны контрастировать.Их соотношение как близких или отдаленных в перспективе зависит от рег, акц, громк, ярк, активности рис. Полноту и объем обеспечит комплементарность (дополняемость пластов).
Оценивание грамотно/не, оригин/шаблонно.
Оригин может проявиться в форме, факт, материале (на этапе ред сэмплов и создания своих)
Автоаранж.
в автомат режиме выполняют значит часть работы. обусловлены спецификой изложения мысли пес-танц жанров, где наряду с разн в своих проявлениях мел линией имеется сопровождение, состоящее из многократных повторений тех или иных остинатных рис фактуры. если формализовать принцип построения ярких мел невозможно, то привести к общему знаменталю фактуру не представляет труда.
вычленить инвариант фрагмент, записать его или алгоритм построения в память и предоставить пользователю возможность многократного воспроизведенияна основе адекватной мел развертыванию гарм послед. до 100..представлен в неск вариантах с дополнит шаблонами вступл и отыгрышей. В некот представлены возм редактирования создания, импр в реале не основе записанной минусовки, автоматич генерирования партий имитирующих игру солиста-импр, реж корректировки идр.
Преодолевать механистичнолсть действий комп. Упрощ - всего льшь выбрать готовые варанты решений. подобна музицир на синтез.
задача облегч - создание акк к мел, а не как в конструкторе- с нуля. Но зато требует спец муз знаний. углубление с материалом – более оригин композиции. по инстр – различие осн тембр групп и обусловленность изменения окраски ходом развития, эфф. 4 дейст: анализ, составление проекта, отбор, корректирвка. на ряд операций. можно отклоняться от заявленного драм решения, находить самобытные способы. но искажения не мбыть произвольными *Девуцкий) и осущ в диалоге с авт идеями и опираться на представления о возможности воплощения опред содержания.
проект фиксируется в окне в виде суммарного тактов с указанием метра. границ разделов (куплетов), наметки мест смены патерна. гармонизация. акк с сохранением положения баса – улучшение качества. некот прогр вводить акк с миди-клав. полезно освоить навыки перевода акк в тесное распол и при игре- подбора обращений акк с плавным голосведением, что обеспечивает удобство их взятия.
1)оформление факт – выбор элементов. – чуткости. яркие отыгрыши не получив подкрепления в мел в виде, напр. имитации, перекличек или дублирования (*2)полифония), вместо украшения внесут элемент случайности или механистичеости.при худ значимом патерне –подгон мел. Редактировани – выкл или смена тембров.* импровизационный вврд своих подголосков.

определиться со слуш адресом. сложность в определении граней формы. подборе контраст патернов, кот имели бы общ образно-смысловой знаменатель и их смена не разрывала связаное течение. гл функция элементов-шаблонов- придавать импр гибкость и блеск. места – на границах разделов и в медл темпах между фразами.
+3)*инструментовка) далее тембр решение. марш – трубы, кл, фл. ситара, кото- в дехе др инд и яп муз.
быстрое движение обулсавливает с быстр атакой. сопоставление принципцу стил-жанр единства, учитывать функции частей – в припеве анс зв.
реж мимнимально – баланс по громк и пан обычно удовлетворителен. обычно мелодию- громк, рев, хорус. Если есть переклички и эхо, то контраст по пан.
Секвенсор
как магнитофон фиксирует не колебания звука, а ряд парметров.как с нотах, но с пом миди. редакт и работа с многотембр матриалом. более точная фиксация чем в нотах зв парметров. Напр дин не 8 положениями pp-fff, а 128 положениями , а полутоновое растяние можно разбить на 16384 интервала. легкость в управлении парметроами – подправить ноту по всем параметром, скопировать. переместить.
не только с миди, но и оцифр звуком. 8… дорожек - аудиоред уступает миди. нельзя исправить фальш ноту, баланс, римт, инстр. миди позволяет записывать и ред не только зв библиотеки, но и живых., природных, элек. Широкая палитра – благодаря сочетанию с аудио.
Дорожки - в окне парт, клип. редактировать в окнах Piano-roll List Staff. содержание окон идентично. различия касаются формы представления событий. 1- в виде прямоуг по длит и высоте…как смещение протяг и сужение в 2 координатах- вертик и гориз.2- инф о событиях данного трэка. нотн- не столь удобен для ред – запись приблизительно отражает звучание, зато предоставляет возм легкой ориентации в тексте. напр , выведя партитуру, обнаружить ф каком месте фальш нота.
дорожки ред в микш пульте, ка бы представляющем многокан звуч с точки зрения реж и окнах темпа.(число уд, в виде графика = быстроту вертик и то, каким тактам соотв).
ред в отд окне аудио (фрагмент нормализ, сжать, сдвинуть, высветлить экв, эфф).
нет огранич, но нет и легкости в работе. – с нуля без опоры на сэмплы. * в синтезаторе есть. Близка реж нормал и сплит без автоаккомп в синтезаторе. неск десятков доррожек. Поэтому выходит за рамки стилистик поп муз. * без автоаккомп – классич)
Анализ оригинала в единстве формы и содержания. если нар или поп, то воспольз автоаранж. для акад и клас или же если спец целью добиться оригн звуч нар.
Форма становится ориентиром.
Гармонизация – в акк фигурации сопровождение и определение баса.

фактура.отвечать форме, мел (ритму, жанру). зависит от представлений: можно в танц движ, прозрач, шир или тесн расположение, но не занимать регистр мелодии, голосоведение плав или скачк, подчеркнув характерность (причудл).
интср опред формой. тембр контрасты. Перспективность пластов факт ранжирована с пом яркой или нет тембр окраски ( один на фоне др). *глубина)
Дублировка или смешение. способ выделению партии в перспективе.
построение рег баланса. – убрать провалы и перегрузки (бас), высветлить.
заканчив композ часть работы.
После того как намечен проект, партитура ввод записывается. редактирование не искл возвращение к композит работе – совершенствование. на протяжении всей. * В аудиоред на 1 этапе исполнитель с режиссером, 2 – композитор, режиссер. В миди-ред – испол, реж (редактирует точность) композит(инстр), реж+комп(эфф).
Возд на выбор темпа – ритм события, плотность факт, задерж рев. находятся с темпом в обрат зависимости – чем больше, тем медл.
над агогикой. начин с противоположной по содержанию операции – квантиз. по началу или протяженности, перемещаясь в ближ выбранные метрич ячейки. Рис становясь абсолютно ровным приобретает характер формального совершенства, лоска, мех. некот стили нуждаются в таком подхооде. Красота звучания связана с отходом от идеально ровного, поэтому предусмотрнеа гуманизация – ограничение точности действия кван, чтотведет к оживлению римт движения. Можно вообще отказ от квант.
управлять изменением темпа только поавн на неб отрезки времени, доли. * В синтезаторе только целиком) Ориентиром синтакс структ – сложно. оконч хочеся земедлить и начало подать с неб раскачкой.
дин баланс, относ к исп и реж. выделть планы, иерархия опред функцией. мел-1 план, пдголосок-2, бас и гарм на3, пед-4. Желательно проводить на разных уровнях громк и даже мониторах. *по глубине *пространственность по фронту (каналы и панорама) кропотливостью.
Артикул в клав ред. убрать провалы и стреяющие ноты, дин округления. Штирихи путем удлинения. Нотная запись длит и ее реальная протяженность часто не совпадают. напр честверть стаккато= 8 или даже 16. Нельзя слепо копировать текст, контролировать слухом.Даутов см
доступно управление вибр, порт. глис.С пом графики – нарис изменения – приблиз к живому интонированию. надо иметь представления.
закл – сведение – реж. выстривание дин, пан и украшенмия эфф.*редактирование – сведение - мастеринг

1. построение баланса на разных дорожках. – реж и испол сфера.
2. оптим уровень громк определяется особенностями тракта. при слабом сигнале проступают фоновые шумы, при сильном – искажения.= общий и по каналам следует подтягивать к маскимальному, но бнз попадания в облоасть пергрузки (особенно аудио)

По панроаме. Дифференц соотношение пластов занимающих один регситр, придать наглядность диалогу, создать эфф перемещения. Правила – ритм по центру. влево и вправо-тема и возражение ей, темо\эхо, тема\подгол. если полиф- пласты на равном расстоянии. не следует крайние, так как на эти точки отсылается рев отзвук.
Послед штрихи- эфф. роль прав педали.бас рег! немного рев и хоруса. Больше возм- аудио.- агресс – исказит, вау) сказоч (флендж, фэйзер), в робота (гэппер). Если образ не содержит своеобраз черт, то накладываются на всю композицию – стереопару дорожек с целью придания жизненности, протр, тепл, ясн, интим., различимости.
Миди использ с др редакторами. автоаранж конвертир в секв. Можно сократить время, но будет отличаться от аранаж на синтез в с автоаккомп.
Звучание мидидоржки на каждом элек инстр-комп разниться (карта, фиксирует на сами звуки. а их параматры) = для идентичности переписывается на аудио – трэкинг и многоканальное сводиться в стереопару аудиоредактора.
Аудио
Для записи. ред и обр. Прототипами – раб станции реж – мткшер пульт и магнитофон.инстр управления живым звуком. первод в универс формт вав.
запись с микрофона, линейного и цифр входа карты, импорт, сохр с параметрами и воспр.
ред – …и смеш, ув, инвертир, реверс. С пом эфф, част (высоты. вибр, экв. скольз форманту), пан (в многок). Синтез сигнала и запсиь в файл. синхрониз с секвесором, внеш устройствами (ленточ магнитоф), соотнесение с видеорядом – в спец окне.
Чаще огранич реж оформлением сыгранной вживую или созданной.
В последнем случае начинать с записи
Как и при записи на аналоговый носитель задачей явл установка уровня записи. Столконовение с выс уровнем вызывает искажение, с низким уровнем может привести к маскировке сигнала внешними шумамии тракта. Связанный с неправ установокй данного параметра дефект записи трудно и порой невозможно исправить. Оптим соотношени сигнал/щум при возможно более высоком уровне записи, но без захватывания области перегрузки.
Этап редактирования – чисто технич. удаление фрагментов файла с отсутствием полезного сингнала – тиш иной, возникающей в начале файла, между включением записи и вступлением или перед началоом проигрывания, а также в конце файла между заключит звуками и остановокй записи. Ради экономиии дискового пространства (тишина занимает такой же объем)
Предварит монтаж – построение композиции. При этом некот фрагменты удалены, скопированы, смонтированы «взахлест» (один накладывается на конец др). Если оканч фрганмент постепенно заглушается , а появл-ся репрезентируется с возрастающей громкостью, эфф «наплыва».
Монтаж может методом разрушающего и неразр реадктирования. После операции сохранения файла заготовка, из кот он был создан, в данном файле теряется. Во 2 случае эта заготовка остается в неизменном виде. В ней лишь

помечаются определенные участки(регионы), каждому из кот присваиваются названия. Эти названия вносятся в список с указанием порядка проигрывания и колич повторов каждого фрагмента. так программа воспр, не меняя ничего в исходном сэмпле, а лишь ссылаясь на отд его фрагменты.
Если фонограмма предназначениа для сопровождения видеоряда или требования ко времени ее звучания регламентированы каким либо др внеш фактором (эфирным временем), то сжатие/расширение ее врем протяженности без изменения высоты звучания.
можно опустить на опред интервал высоту звучания без изменения его времени вплоть до преображения его в игрушечное кукольное или напротив в ирреальное пугающее, уменьш частоту, разраядность и колич каналов (ресэмплировать), что может деть эфф звучания из примитивного громокоговорителя иил телеф трубки. поменять местами начало и конец воспр, тем создать зеркальное фантастич отражение первоначального звучания. Это композит, выход за рамки реж-их.
Смонтировав начерно, приступить к обраб эфф. Сгрупироровать по принципу их воздействия на врем, част, ампл и простр параметры.1- связаны со смешиванием осно сигнала и задержанного. Их предназанчение двояко, Если времен интервал невелик и соотносим с фазой этого сигнала, то возникают интересные тембр преобразования. Эфф плывущего волшеб – спом фазера, более размытым переливающимся красками – фленджер (время задержки постоянно меняется, имеется неб част сдвиг задержанного сигнала); звучание пробретает больш массу и приближ к анс при хорусе (слегка задержанный немного сдвиг по частоте).
Если время задаржки значительно првосходит его фазу, возникает эфф преобразования простр условий (чем продолж шлейф, тем больше объем помещения). А меняя дин соотоношение ранних и поздних отражений рев, можно приблизитьили отдалить источник. Сделать порхающим- бьющимся между стен вирту зала, создать эфф эха. мультиэха, подогнать скорость этих простр вибраций к ритмич рис.
Эфф, воздействующие на част параметры, предназанчены для корректирвки окраски.С пом экв – усиливая сделать ярким, с пом смуфа и энхансера, корректирующих структуру гарм спектра, осветлить/ затемнить. тембр модуляц- скользящая форманта вау.
С Дин обр- исказители – фуз, дист, овердрайв, раб по принципцу перегрузки. Енвелоп – медленно нарастающим. Гэппер, прореживая эффектами тишины, придает своеобразное дрожание и способен превратить в ирреальное, как бы имитирующее в голос робота.
Дин обр выполняет функцию технич помимо тембровообраз. Чэндж Гэйн поднять громкость проваленных фрагментов звучания (если вокалист случайно отвернулся от микрофона). Эфф нормализации – выправит недостатки, связанные с выявлением недостаточно высокого уровня. Этот эфф в самом конце этапа обраб, если увеличение уровня, связанное с наложением др эфф, еще не подтянуло его до оптим значения.

Некот украш элементы на основе родственных эффектов, воздействующие на разные парметры звучания, напр раскачивание звука с пом модификации эфф вибрато: быстр изменений высоты в обычном и его форманты в тембровом (частота), фазовых сдвигов (время), перепадов амплитуды в тремоло (динамика) и даже периодич перемещений по пан (пространство).
Каковы технич и худ ориентины в работе с эфф? В чем стостоят их функции в формообразовании?
Добротность фоногр определяется соответствием технич требованиям – отсутствие шумов и искажений. Усиление сигнала в процессе обр - усиление фоновых шумов. нельзя устранить искажения из-за перегрузки.
Худ функции определ жанровой основой – имитация реального и ирреального мира. 1 путь отвечает задаче аранж, предназначенной для воспроиз в обычных акуст условиях (зале, храме, воздухе). Эти условия отлич неизменностью, соответствием громк и массе звучания, инстр аппарату и манере исполнения, характерным для опред жанров. реж задачи. построение баланса – соотношение между плотностью, насыщ фактуры и виртуа пространстовом ее озвучивания. нежелат результат – вялое простр (дилэй, рев) при прозрач факт- как игра двухг на фоно без педали или жирный отзвук при насыщ фактуре как быстр этюд с грязной пед.
Др реж задачей – тональный баланс с пом экв и др. Избежать провалов част зон и излишней доминантности сообразно жанру и стилю. В клас и джазе – усиление сред и ослабление крайних отрезков – напоминающая дугу настройка экв придает уравновеш и гармонич. в роке- вид продавленой вогнутой дуги.
Обр с пом фильтров определяется особенностями фактуры. При задержкке обр имееет компенсационную функцию – чем меньше голсов, тем больший част диапазон может охватывать звучание каждого голоса. В роке гитара и бас-гит могут охватить все простр доступных аппаруатуре частот. Тон баланс эстр-симф орк, рассчитанного на мироф акустику достигается при настройке экв, при кот каждая группа или даже инстр имеют свою част нишу.
В многодорож ред решает 2 проболемы, связанные с балансирвоакой по глуб координете и пан. Все эфф могут подчеркнуть иерархич рельефно-фоновую структуру фактуры, отделть планы, выстроить перспективу. Механизмами прорисовки пластов- обостроение атаки, высвтление, обогащ, приближение плана.
Контраст должен отвечать эст критериям меры.
Эфф должны объединяться жанрово-стил и ассоц-смысловым знаменталем и создаваемый контраст не должен приводить к пестроте пластов. 394 «Уместные в рок-муз исказители вряд ли украсят звучание произведения, относящегося к класс или ром стилю.» При озвучивании одного произв вряд ли будут уместны крайне противополож установки уровней эффектов, накладываемых на разл пласты фактуры. чем скромнее рис, тем больше эфф.
При регулировке пан 2 взаимосвяз задачи – по фронту (призвана рельефность, относитульную самост) с др стороны эфективность определяется равновесие м в расположении зв масс относительно сред точки

панорамы. Перенос центра тяжести в лев колонку приблизит звуч к монофоническому и тем самым обеднит или сделает вычурным. естеств рисунок расположения голосов гом-гарм склада напоминает абрис дерева – мел и подголски подобно кроне, разбросаны достаточно далеко др.
Редактирование может играть ключевую роль в потроении целого. напр реверс. траспон. выс вибр. гэппер, скольз форманта, флэн, эхо спсобны до неузнаваемости преобразить до неузнаваемости, превратить его в неимеющее аналогов звучание. В этом случае в создании оргин звуков работа выходить за пределы реж,обретает черты деят композ- создателя эл-шумовой муз.
Осн материал – внеладовые пятна – соноры. разную окраску. конфигурация развертывания во времени зв объем – эти качества определяют подходы к структурированию данного материала. Важно чтоб элементы сонора читались в рамках целостной фактуры. чем более слож сонор (больше время и простр он охватывае), тем меньше таких соноров. Служит дополнение м к работе с традиц тоновым материалом.
Материалом в зв редакторах не так или иначе фиксируемые параметры, а живой звук во всем своем богатсвте разнообразии и непредсказуемости. Манипулирование открывает новые сферы выразит, изощряет слух, развив сп. Высоко кач – делает престижным и стимулирует интерес. приобщает к элементам работы композитора.
Виртуальные синтезаторы. Электронно-музыкальные инструменты
Как бы ни была богата палитра синтезатора и карты звуки становятся со времнем привычными, обыденными и чтобы освежить требуются новые элек голса. Очевидный путь - преобретение новых инстр не всегда возможен по финанс соображениям. др путь – оснащение компьютера вирту синтез.
Синтезируюс сигнал с пом центр процессора, используя спц матем алгоритмы. Комп выполняет функцию железного синтезатора и загруженные в него программы данного типа позволяют эмулировать все новые и новые звуки.
Мат выгода. Обороная строна – для создания звука треб мощный процессор, что не гарантирует от сбоев. При игре с клавиатуры звуками вс из-за большого объема вычислений может возникнуть задержка между нажатием клавиши и генерацией звука. Это не позволяет вживую заполнить дорожки. Готовую мидивеквенцию сможет синхронно – порскольку время запаздывания одинаковое. По той же причине замедляется выполнение др операций, идущих одновременно с муз.
нужно уметь не только генерировать муз материал, но и упорядочивать его в муз структурах. Дл решения преднгазанчен мидисекв. По характеру взаимод процессов генерирования и построения секвенций на 2 типа: в виде плагина к секвесору (автономный модул на базе програмы секв Reality, Gigasampler, Sample tank, HALion). обширные библ на дисках. к любой прогр-секв. 2- объединяет те, в кот совмещены функции вирту синтез и секвенсера. Некот причисляют к секв со встроенной функцией синтезатора Reason или вирт синтез с доп функцией в виде секв – аналоговые в прогр Seq-303, ReBirth RB-

338. 2 тип можно использовать не только автономно, но и в качестве подключаемого модуля к секвенсору (Reason, Reactor).
Обогащать композтцию 2 путями: расширение библиотек, приобретение дисково с сэмплами.Классифицировать отталкиваясь от аналогии элек звучания традиционному.Очевиден путь пр работе имющими трад названия-стр, медь, тогда оринетир на особенности факт, традиц образные сферы использования этих инстр в орк муз.
Если название неизвестно- провести акуст анализ. касается огиб – атака…., светлот – преобладающая тональность окраски – темная похожая на ОУ, сред А-Е, светл И. определени факт сэмпла- ассоцл ли  с сольным, каковы материал, форма и харак извлечения, в чем особености шум призвуков ( виде щелчка или вызывающий предметные ассоц), вибрато, частота и размах последнего, вызывает ли ощущение напряж или расслабленности мышечных усилий исполнителя). Интеграция этих элементов рождает широкий круг ассоциаций, на кот также можно ориентироваться при анализе: плотн, прозр,жест, остр/закруг,блест/матовый.
2 путь – синтез новых тембров. Распр цифр эмуляция вычитающего (субтрактивного) синтеза. был распр в аналоговы синтез Муга, oberheim. выделить 2 фазы – генрация сигнала-заготовки сэмпла – окончат «доводка».
некот неслож формы богаты обертонами – на основе их обладают яркой тембр инд. синус формы – фл…
Обработка вкл смешивание с другой  сдвинутой в пределах фазы сигнала анологичной заготвкой, что смягнчает, придает объемность. част фильтр – артикул оттенок АУ ОУ –при выс с переменной частотой среза.
Формирование кривой громк огиб. с пом контурного генератора увел время атаки…, модулятора…. бесконесчное множество.
Интерес вирт синтез кула и форжа. Он генерирует с пом част модул – упарвления частотой сигнала одного оператора, называемого в синтезаторах данного типа носителем Carrier с пом др – Modulator. Громк определяется амплитудой носителя, а тембр- амплитудой модулятора и соотношением их частот. Так с пом сочетания разл значений кривой громк и частот получить разные зв.
Вирту синт располагают 4 опреаторами, кот могут становится как носителями так и модул. Осн парметрами =- время сигнала, соответствующего длине формируемого сэмпла, форма волны, частота , ампл огиб. Разные варианты взаимд опреаторов, кот основаны на модуляции, получаемой с пом выстроенной в цепочку 2-4 операторов, так и на простом дополнении др друга. Можно подвергать редактированию (реверс. трансп, время, эфф) можно получить сонор для эфф.
Нотные.
технич функция с фиксацие продукта. Для грамоты . легко, наглядно, кач, услышать. Вспомог роль облешчают выполнение др. операций. оптимизации приобщению обеспечению материалом.
др прогр обладаю такой функцией тоже, но ограничены из-за громозд и нелепо из-за лишних добавоч энгарм замен, неест размеров. расстояний.

Возм: неск нотных станов.ключи. головки.аккв букв. гит табул и символы.слов. октрытие в разл масштабов сразу неск файлов. предварит просм печати. ковертир в файлы граф, текст и изд программ. взаимод с миди-просл. экспорт с миди, импорт миди
в нотный. Последний вид работы связывают с муз творч, хотя между ними нет знака=. Это объясняется разной стпенью точности, с кот можно фиксировать разные парметры звучания в миди и нотном ред. Поэтому после конвертирования в миди требует больш творч работа по оживлению с тонокой градуировкой парметров, а обратный перевод миди в нотный сопровождается упрщением и схематизацией обозначений. так в процессе переводы игнор небольш, менее полутона измен высоты, измен длит (вместо16 и 32 восьмые с точкой ) вместо мельч дин только 8., закруглений агогики – рит, а простр и вовсе игнор.
Отлич колич функций, что отраж на уровне слож партитуры.
3 этапа: ввод в обыч и скоростном режиме, в некот в реале. 2- проставление штрихов, граф и верб знаков.3- форматирвание и подготовка к печати.
Помогает познакомится, осознать значение, учитывая дискретность каждой операции, и их представление на экране и мониторах – их можно еще регулировать громк /изображ.
Принцип расленения слож задачи на прост. сесорное- принципу наглядности. графич стандартизация привлекает внимание не к аксидентальным качествам (при рисовани размер голвки, длина хвостика), а к их значимым свойствам-положению на нтотоносце, наличию хаоста как признака длит.
Дискретность операций, наглядность объектов и выявление их значимых свойств.

теор модель Эл тв.
позволит увеличить количество вовлеченных в активные формы продукт тв.
ЭТв оличается полиморфностью структуры. включает 5 коммуникативы образований связанных с автокоммуникацией: 1музицирование для себя (не ориентированным на трансляцию замыслов), 2импровизацией (2 звена: импровизатор, слушатель), 3композитор (комп, исп, слушат), 4звукорежиссурой (4 звена: комп, исп, реж + изготовитель виртуа инстр/слушатель) и 5програмиированием (5 звеньев: комп, исп, реж + изготовит vst, программист, слушатель, которое трансформируется в интегративное трехзвенное коммуникативное образование: программист, пользоват, слушат, (первые два фигуранта объединяют все 3 ее традиц вида?).
2 последних коммуникативных образования, связанных со звукореж и программированием качественно преобразовали искусство, сделав его доступным для восприятия и для творчества с пом цифрового инструментария и программ.
сущностным свойством Эл музыки – стереофонич склад фактуры, в кот создаваемая элак средствами пространственно-колористич среда

развертывания голосов имеет субстанционально значение в построении муз целого.
этапы усложнения фактурного пространства в свзи с увеличением числа его координат:

1. единственная координата (горизонталь-время) ритмической импровизации первобытной.
2. двухмерное факт пространство (горизонталь-время, вертикаль-тоновая высотность) рисунка монодии и полифонии.
3. 3мерное пространство гомофонно-гарм (время, высотность, глубина-многослойность)
4. 4мерное пространстов стереофонии (время, вертикаль, глубина, виртуальное элак простр развертывания голосов).

появление каждой координаты- ист событие в контексте развития и основой обогащения образного строя иск и его облика в целом.
развернутость коммуникативной базы и стереофон склад продукта- 2 ключевых признака элтв, на кот можно опереться при определении этого понятия.
Эл. тв построено на основе 3 базовых моделях коммуникативных моделей: автокоммуникации, импровиз и композиции, кот направлена на создание музыки стереофонического склада и ориентирована на возможности звукореж-их, аналогового синтеза и цифровых средств формирования звукового материала.
исполнит, композит, реж и синтеза составляющие. действия: гарм, фактура, инстр, форма; выстраивание темпа, агогики, артик и динамики в процессе построения интепретации; регулировка динам баланса, расположение голосов по планам и линии фронта звучания, выставление эффектов в процессе создания виртуальной простр среды развертывания голосов, построение аплит огибающей, светлотности, факт и простр компонентов звука в процессе его синтеза.
открытия для себя – не обязательна соц значимость.
в вузах совершенствуется на основе более тесного зваимодействия элементов формообразования и тем самым приближается к деят профессионала.
строится на основе интерактивности. в этом взаимодействии можно выделить 4 типичных случая: пользоватль опирается на полуфабрикаты синтаксического масштабного уровня восприятия, составляя из них композицию как из конструктора. на шаблоны сопровождения мелодии, тем самым озвучить танц-песенное произведение, на гтовые тембры, на инструменты Зв синтеза, добиваясь свежести и инд звучания. соотношение между ролями пользователя и заготовок колеблется в широких пределах. чм меньше роль пользователя, тем шаблоннее продукт, чем сложнее, тем больше возможности для проявления оригинальности.
привлекательным для разны категорий: полноценное звучание при минимальных знаниях и опыте и для профессионалов, для кот освобождение от рутинных составляющих деятельности позволяет решать задачи особой сложности.

обращение к разным инстр развивает разл способности. В конструкторах, автоаранж и секвенсорах развив композит навыки сочинения и аранжировки. В автоаранж и секвенсорах – оперировать средствами испол интонирования (темп, агог, артик, дин), значит развив исполнит способности. аудиоред и секв, обладающие потенциалом корректировки элак пространства – способствует развитию реж СП. аудиоред и вст, предполагающие возможности изменения в исходный Зв материал и синтеза раскрепощают тембровую фантазию, развивают СП к созданию Вирт инструментов.
интеграция видов деят, ведущая к развитию видовых СП обеспечивает гармоничность развития.
Метод модель Эл тв как вида худ деят.
направленная на развитие музыкальности интонац деят, кот включает комп, исп, реж и создателя Вирт инструментов.
Принципы:

1. расширения Зв палитры тв. Вытекает из опоры данной деятельности на материал, в процессе работы с которым пользователь цифрового инструментария выступает как реж, выстраивая среду и изготовитель голосов, синтезируя с помощью различных доступных тому или иному Зв модулю технологий. углубление работы вплоть до уровня микроструктуры обогащает тембровую палитру в том числе за счет сонорного Зв материала, предоставляет возможность манипулирования с объемами и планами звучания, его позиционированием по панораме. расширение содержания образования за счет увеличения знаний в новых областях, связанных со звукорежиссурой и синтезом.
2. интеграции всех видовых составляющих тв. отличает от традиц обучения, связанного с какой-либо одним видом деят: импр, соч, испол. исключение одной ведет к обеднению и замедлению развития.
3. постепенное возрастание интерактивной роли пользователя цифрового инструментария в его взаимодействии с комп программой управления Зв данными. уч задачи услодняются при увеличении диапазона проблематики. позволяет поддерживать уровень мотивации на всех этапах. на 1 этапе – полноценное многокрасочное звучание.
4. принцип акустич автономности творч деят. прослушивание продуктов может в любом помещении поскольку продукты акустически самодостаточны – они включают как звук так и отзвук, имитирующий пространство концертного прослушивания. полноценное обучение становится возможным несмотря на каким помещением располагает уч заведение, в том числе заочной форме - через интернет.

Пед установки, связанные с особенностями познават возможностей уч:

1. многомерное, полисенсорное освоение музицирования (слышу-вижу-играю). приобщениие к исполнит как 1 из элементов элтв – наглядное изображение. двухмерные модели звуковысотных структур: напр, клавиатура – пространств модель звуковысотных отношений. Обеспечив клавишами не только сопоставить обп типа визуальных моделей, тем самым активизируя инструмент познания – образное мышление, но и

обеспечить выведение действий внутренних во внешний план (при взятии клавиш в соответствии с визуальными, слух и двигат представлениями), а внеш – во внутр (двигат, звук, визуальные как след взятия клавиш), что явл основой исп культуры.

2. интонац, образ-содержат осмысление собственных действий за инструментом. Культура электр интонирования при возможности легкого управления ресурсами. ни один из вариантов звучания не должен проходить мимо сознания уч.
3. подчинение задачи освоения знаний – иная чем в традиц системе. приобщение к нормам – способствует ускорению развития уч. знания становятся средством. а не целью обучения.

Итак принцип интонац, единства образно-смысл и структ-зв сторон на основе разнообразия и интенсивности деят. подчинение задачи освоения знаний их деят.

принцип интенсивности определяется расширением палитры видов тв и увеличения интерактивной роли пользователя поскольку 1 связан с постановкой слож задач, а 2 стимулирует интерес к решению.

принципы конкретизируют принцип интонац-ти в соответствии со спецификой предмета.

Методы приобщения, раскрывающие прескриптивную модель.

методы приобщения: общие (для общеобразоват и дополнит обуч), особенные и специфич:

1. комплексный метод Нейгауза (учитель – комп, теоретик..) ценность знаний – в системности изучения, всеобщем охвате средств выразительности, разнообразных взаимосвязей этих средств, возникающих и их возможностей в целом. в системе можно выделить ведущий структурный элемент (мелодия в гомоф-гарм, ритмо-гарм каркас, а фактура, тембр и средства испол интонирования – красочно-орнамент слой). Эта схема служит моделью формализации деятельности, на кот ориентирована конструкция популярного синтезатора и редактора, поэтому берется за основу систематизации средств при изучении теории в рамках обучения Эл музицированию. закономерности в виде правил: в работе над гармонизацией – добиваться сочетания мел и гарм, к плавному голсоведению; в фактуре-освежать, выделять пласты с пом контрастов тембров и регистров, следить за соответствием аккомп-ту мелодии по жанровым признакам, драматургии, выразительности), над инструментовкой – при смене мысли обновлять тембр, прорисовывать планы, для выделения октавные и темброво-контр дублировки. Ценными знания - в случае косвенного воздействия.

уч должен сам сформулировать проблему, метод направленность в подборе материала, включать новые сложности для последующего теор осмысления.

заведомо непреодолимые трудности в аранж – уч выполняя слож операции раскрывает новый материал.

новое предполагает повторение пройденных. (забегание вперед).
аранж – сложное из 4 действий. анализ оригинала, составление проекта, отбор средств, проверка и корректировка. каждое действие на ряд операций, поэтому метод расчленения слож задачи на простые составляющие.
поисковое движение сужающимися концентрическими кругами. грамотно и худ убедительно. осознавать логику чередования задач. определитьь жанр и линию драмат, выстроить форму, гармонизовать, наметить общие очертания фактуры. выбрать подходящий режим, паттерн, тембр, шумовых эфф и режима испол артикул с422

Выбрать режим игры на синтезаторе или муз редактор компьютера, интерактивный режим музицирования, паттерн, к поиску тембрового решения и шумовых эффектов, режима исполнит артикуляции, оптимального варианта корректировки звучания по реж параметрам. Совершенствованию работы на всех этапах способствует метод авт интроспекции. (показ с комментариями собственных действий).
Приемы объяснения помогают расширить представления о средствах и возможностях, критики и самокритики призваны культивировать чувство творч неудовлетворенности, основанное на противоречии между воображаемым, индивидуальным образом аранжировки и ее конкретным воплощением. Это чувство заставляет вновь возвращаться к готовому с целью его усовершенствования, тем самыс чувство становится психол основой для развития мастерства.
если сумел грамотно выстроить аранж это еще не означает что он в целом справился с заданием, еще нужно воплотить звуки –исполнить. Управление исполит параметрами облегчает технику игры: снимает многие проблемы работы над туше, развитие беглости пальцев. Значение техн упражнений резко падает. Но появл специф техн проблемы: переключение режимов, достижение синхронности игры с автоаккомп, освоение легкого туше одними пальцами без участия мускульных движений. Рекомендуется для достижения синхронности – под метроном, напевать мелодию..
Методы обучения схожи с обучением на фоно (одни цели – формирование зрительно-слухо-моторных связей, овладение звук моделями языка, развитие фантазии, техники. теряет значимость деятельность с транспонированием.
В процесс аранжировки сами собой формируются навыки элементарного сочинения. укорачивается путь выработки импровизации, поскольку режим автоаккомп позволяет получить красочный аккомп, стимулирующий фантазию, упрощается процесс подбора по слуху.
Учет возраста – применение образных моделей понятий. Брунер Дж – любого возраста дать предмет в полноценной форме (38,34). ограничения связаны с интуитивным, а не аналитическим их восприятием сложных понятий. Роль играют зрит-простр образы и мышечные ощущения. В процессе познания наоборот – в результате исследования уточняются понятия, а в учебниках начинают с определения. (124, 95).

наглядный метод – ученкам приходится самим пройти интеграционно-образный этап работы первооткрывателя, и часто понятия заучиваются механически. Чем более абстрактными становятся предметы, тем более возрастает в их постижение значение системно-структурных отношений тем больше значение для чувст форм выражения этих предметов преобретает применение их моделей.
тот наглядный образ может быть причислен к модели который отражает не внеш свойстви предмета, а его структуру. Изображая одну область моделей с помощбю другой более привычной и понимаемой (метод построения теор, воображаемых или идеальных моделей получил – метод модельных гипотез С.И.Вавилов. модели – действующие материальные и воображаемые (идеальные). Последние на образные и символические знаковые (Ч.Моррис). Вторые не обладают наглядностью в смысле физич подобия элементам объекта, поэтому их применение затруднено на нач этапах обучения детей.
аналогия – наиболее существенным сойством модели, поэтому если сравнение не содержит в себе поддающихся анализу фактов (напр в поэтич метафоре), то это сравнение не может быть положено в основу построения образной модели. 3 типа аналогрй Д.Пойа: на сходстве отношений, изоморфизм –при взаимно однозначном соответствии структур и гомоморфизм – где одна явл упрощенной копией другой системы. значимой с младшими опора на 1 аналогию (найти черты близкие миру дет представлений). пройесс познания из 3 стадий: формирования представления, подсказки в виде модели, где «одушевляются» и наложения модели на конкретный материал. приближается к структуре ТВ процесса – накопление материала, интуитивное схватывание образа будущего открытия (озарение) и описание языком научных понятий.
На нач этапе знания об осн средствах формообразования и их способах взаимодействия. не стольэффективным обращение к схемам, чем к образам сказок. три кита, Кошкин дом, ритмо-гарм комплекс – дом, где три камня-TSD. среда обитания животных, их дома. трехслойная струткура средств – дерево, кенгуру – движение баса.
стимулир метод – создания обстанвки. у детей нужно развивать мотивацию в отл от студентов.
Методы:

1. увлекат заданий (яркие, по вкусу, эскизностью изложения нотного текста и необх его доработки)
2. разн форм деят, эвр приемы, инд подход.
3. соревноват, игровых (угадайка, цепочка, картина).
4. ознакомление с произв – эст впечатление.
5. конц выступление
6. принцип полесенсорности – опоры на нагляд образы.
7. погружение в сферу чув и Интел опыта (воспроизводят услышанное).
8. нотная грамота – запись в виде двухмерной модели (иные координаты во времени - сверху вниз, развернув на 90 град) – связывает фиксацию высоты с видом клавиатуры. или нотно-клавиш запись в виде гитарной

табулатуры подскажет пальцы. разбить на такты, обозначить длит и перейти к традиц записи. успешно в групповом.

режим акк способ усвоению основ ладогарм структуры.

Прием соотнесения Зв материала (тембра и стиля) характеру мелодии. выбираемый метр должен соответ метроритмич структуре паттерна. быстрый- острые тембры, медл- вязкие. яркий – матовый, объемный – локализованный в пространстве, плотный – прозрачный должно быть отражено в тембре.

задания: подобрать по слуху, аккомп по басу, мел, досоч.

метод совместной импр. создание раскрепощ обстановки.

соч на тему, стихи, картину.

представления о форме, жанрах.

творч компонента и перцептивная компонента музыкальности составляют ее предмет.

Эксперимент

проблемы:

1. качественности
2. взаимосвязи мотивац, контролир и инструментальной подструткур. Интерес и самокрититчность ведет к развитию инстр, а совершенствование последней ведет к развитию 2 первых.

Чтобы судить о качестве – опираться на продукты. отпадает косвенность в методах диагностики. критерии- слож, грамот, оригин. обогащение структ связей, их органичность, неожиданность. классификация рисунка по Кершенштейнеру: 4 ступени – 0 (каракли), схема, формы/линии, силуэт/контур бес перспективы и в перспктиве. соответственно в муз импр – 0 стадия – сонорная импровизация, ритмическая безтоновая, одноголосие и 2 полифония (2мерное простр), и гом-гарм в трехмерном с глубиной. связь с худ заканчивается – Эл музыка – 4 мерное простр. аналогом – голографич изображение, если было бы доступно в дет изображении. акуст иллюзии, конкретизирующие глубинную пейзажную координату фактуры и образующие новые самост пласты дают основу формирования 4 измерения.

средства – элементарные фонические и композиционные (с440)

критерии- нешаблонность мышления, умение конструмровать.

Людей можно разбить на от уровня подготовки, сроков обучения, возраста, доступа к оборудованию, потенциала.

умлад – скромные познават возможности.

в наилучш положении студенты, композиторы должны научиться овладению реж, реж – инстр и исполн.

Принцип дополнения недостающих знаний.

Увеличение доли задач.

4 категории (общ, муз шк, студ/учителя сред и высших) на основе сравнения промежуточных результатов у одних и тех же (продольный способ).

младш – 4 этапа:

1. включение испол под синтезатор с ознакомлением и слух анализом.

2. досочинение подголосков, шумовых эфф - соавторство.(удар. акцент, мягкая россыпь, звон с затуханием)
3. ансамбл музицирование.
4. самост игра – учаться различать мел и аккомп, а в нем функции. импр, соч ритм сопровожд. подбор

Зачастую не видят связи между средствами формообразования. не могут опираться на фактурные и звук заготовки.

муз школа:

ознакомл с материалом, средствами коррективы (эфф), с методами синтеза, освоение приемов управления фактурой, знаком с интерактивными заготовками (паттернами, мультипадами, последоват в режиме своб сеанса), с возможн секвенсора, объединения Зв ресурсов и миди устройств, студии с пом редакторов. не только грамоту, но и сведения по гармонии, факт, форме, инстр. реж. взаимод: мел /факт. тембр.гарм. Факт/гарм(нормы голсоведения), факт/тембр/форма (темброфакт функц-ть), тембра/формы – формообраз рлль тембра. арнж, чтение слиста, подбор, соч. импр. От общего к частному, последоват систематич охват.

от простого к сложному – с конструктором., автоарнж, секв и аудио, вст.

Старш -

3 подуровня:

1. работа с базовыми реж средствами.
2. со Зв синтезом по типу вычитающего.
3. применение иных методов звук синтеза и средств построения Вирт пространства элакуст звучания доступных аппаратуре.

Указывает по уровням импровизации – количество человек до и после

недостатки – выбирается автоаккомп, кот уничтожает выразит линию баса или не используется там где остинатное звучание было бы выигрышным., примен полный режим, загрязняющий звучание в низком регистре. не прорисовывают функции – педаль. характерная для мышления – привязка звучания к нотному тексту, стремлением точно фотографически его воспроизвести. неоправданное тембр фантазирование, кот вносят в образ противоречащие ассоциации – необоснованные решения.

скачкообразно с периодом обживания этих достигнутых творч высот

Курс

ист обзор элек муз и иснтурментария.

хар совр муз оборудов.

акутс парметры зв ,типы синтеза

худ возм синтез, аппарт ср, мидт-интерфэйс.

метод обуч иигре.

обзор лит по зар обуч

особен синтез

методы обуч

постановка рук

приобще к аранж и др видам на основе предметов.

прогр обеспеч

операц система и файловая структура
анал и цифр формы представления звука
комп синтез и обр
вирту синт, эмуляторы синтезаторов и зв модули
Интлект взрослых 3 уровень (игра, теория)– дост болш мотивированость= быстрое продвижение. 72ч = на 4 уровень . синтез более слож чем аналогов-многопарметровый с опорой на цифр технологии – част-модуляц.
сравнивает результаты по 4 уровнм обучения….
Отсутствие интреса к соч муз, в кот синтезир звучания лишенные тоновой настройки особенно актуальны. начинают понимать худ значение синтеза..
У зврослых – творч само по себе не развивается и в решении задач приходится опираться на свой дет творч опыт (хорошо еще, если он имел место)» с458. Ошибки учителей напоминают ошибки школьников и относятся к 3 уровню сложности .
на 4 уровне шаблонность применения реж средств – персетов, закрепдленных за интрум.
Дети гораздо быстрее осваиваются с новыми задачами. неравномерность развития ЭМТ у детей и подростков с460. Сдерживающие факторы у детей не обуч в допол.- исполнит направ, непонимание универсальностидеят - упор на одну составляющую деят напр композ. стремление пед взять всю работу на себя. При обу только игре – Эми начинаэт походить на элементарные инстр, но испол потенциал значительно беднее. И сведение к обучению игре делает эти инстр слабо конкурнтоспосб –ми по сравнению с мех предшественниками, значение кот в системе образ ограничено пропедевтическим этапом.
проявление интерционности мышления – с переносом занятий по грамоте, как наглядлный.
Меогое зависит отнаправленности пед.
деят только на комп – отсут не равитие испол навыков.
статичность позиционирования уч в его интерактвином взаимод с цифр инструментарием. Каждая прогр представляет польз среду, так или иначе ограничивающую муз деят. Поэтому обуч в рамках одной среды, то развитие лищается гармоничности, становится однобоким.
Отсутствие полседов по принципу возрастания роли пользователя. – тормозиьбся , огранич примивынми формами.464.
«Творч рост обусловливат развитие сердцевины муз-ти – ее тв компонеты кот включая представления о механизмах реализации содержат потенциала средаств, составляет внутр источник муз развития. И если перцептивная сторона муз-ти, обеспечивающая раззвитие способ «извне», через познание разнообраз музыки, успешно формироуется в рамках отеч образ, то о ее творч стороне этого сказать нельзя. ЦИ открывают перспективы…»
Возможность создавать свой собст продукт.

**Методические рекомендации**
**Разработала к.п.н., доцент Заббарова М.М.**
**дисциплина Информационные технологии в музыке**

*Роль информационных технологий в музыке и жанр Электронная музыка (особенности с позиций искусства и образования).*

Современные ИТ и КТ-программы построены на интеллектуальном (дружественном интерфейсе), где из цепочки «задача- решение» исключены люди, специально занятые преобразованием задач в форму, понятую для компьютера.

повышение эффективности труда, характер труда стал индивидуальным.

предпринимательское общество, где изменчивость и нововведения стали нормой.

вместо громоздких приборов используется комп моделирование, научно-тех деят теряет элитарность, превращаясь в сферу массовой деятельности.

Доступными световые и лазерные приборы. По сравнению с полиграфич. и электрич. средствами открывают новые возможности с худ деят. так кодирование пространственной фигуры, цвета и звука в цифровой форме, помимо улучшения технич характеристик фиксации, хранения и воспроизведения музыки позволяют быстро, легко и с точностью редактировать худ произведение по звуковому, цветовому и композиц параметрам, свобода в работе с материалами открыла перспективы углубления образно-содерж сферы, новых открытий.

Наступление новой эпохи творчества – 8 день творения у Бердяева.

Синектика – коллективный поиск метафорических, символич аналогий (мозговой атаки-брэйншторминг, освобождение от инерции мышления)

Методика коллективных тв дел ИП.иванов. Школы-парки МА.Балабана (беседы-диалоги).

Развивающее обучение ИС. Якиманской, саморазвивающего Г.Селевко. проектная система У.Килтпатрика (система продуктивного обучения, где выбирают практич задачу).

В труд школе С.Френе. технология пед мастерских (Ланжевен, Валлон, Пиаже, Белова).

Свободное воспитание КН.Вентцеля, М.Монтессори (учитываются возрастные педагогика сотрудничества равноправных отношений товарища/партнера, я-концепция, гуманность.

Концепция усвоения соц опыта – бихевеоризм. Программирования – БФ.Скиннер – модульное обучение со способностью к самоконтролю, предоставление информации не только в верб виде стимулирует. Технология проблемного модульного обучения.

Каждая система видит разные причины и пути формирования тв.

Рост интеллект профессий преобретает массовость в связи с переходом от индустр общества к информационному.

В отечеств пед с 60х внимание к тв, в 70- офиц статус (МН.Скаткин, ИЯ.Лернер, ВВ.Краевский.

Концепция проблемного обучения 70х не получила массового распространения – по старинке.

Расширение жанровой, стилевой палитры творчества, разветвление его видов ставят проблему приоритетов при построении содержания.

Проблема аккомодации молодого человека к современным условиям.

Творч деят композиторов академич музыки, исполнителей не в полной мере востребована в реальной жизни.

Школьник осознает разницу между музыкой звучащей на уроке и за пределами школы, транслируемой. Сознание школьника расслаивается на 2 автономно существующие области, кот отдалены друг от друга не только по эст и худ параметрам, но и по характеру лежащего в основе муз представлений звук материала. отсутствие мостов приводит чаще к вытеснению одной области другой и верх одерживает то, что оставляет яркий след, будучи красочным, доступным в быту. разлад образования с доминирующими в быту муз культурами. построим модель совр муз культуры, рассмотрев через призму ист развития. выявить резервы 2 отраслей практики на основе их взаимодействия.

В искусстве содержание слито с его материальным носителем – худ формой и его содержание невозможно без существенных потерь передать другими худ средствами. В науке и технике напротив, матер носитель и знаковая структура передаваемой информации выполняют относительно содержания чисто служебную функцию и не связаны с ним столь тесными системными отношениями. худ коммуникация диалогична - поступающая информация еще и обогащается. совершенствование матер основы худ коммуникации, обусловленной техн прогрессом, приводит к обогащению системы средств выразительности, потенциала, так и усложнению его коммуникативной структуры. все это подвергает проверке на прочность всей системы ценностей. развитие культуры связано с появлением инструментария коммуникации, появлению его новых звеньев и их зваимодействия со старыми, меняющими свое качество и значение в ее общем контексте.
Коммуникация в синкретическом прахуд действии не осуществлялась, а была автокоммуникацией (сами импровизаторы и слушатели). прикладное значение музыки и отсутствие событийно-смыслового ряда. в соврем мире сохранилось в рок-ритуале, в фольклоре (карнавале), религ-сектанских и дет игровых.
постепенно в период разложения общины появл организаторы действа – импровизаторы, передающие и управляющие участниками действа – реципиентами, используют инструменты. инстр игра обусловила формирование системы выразит средств – монодии, гетерофонии, вкл слож ритмич и ладовые образования вплоть до микрохроматики. не оставило поколениям продуктов творч и средств их фиксации, а только наборами образцов и правилами построении импровизации. в совр мире импровиз представлена в традиц восточных – мугаме и раге, джаз/рок в массовых, алеаторика и хепенинг в совр академич направлении и детском. По мере совершенствования средств постепенно носителем содержания становится не импровиз, а муз произведение, а деят импровизатора расслаивается на создание и исполнение произведения. образуется 3 звенная комм цепочка= комп.исп.слуш.
феномен произведения – для избежания исчезновения и искажения исполнит трактовки. системы муз записи – идеографическая, пиктографическая, буквенная, невменная, крюковая, мензуральная. появление нотного письма(12-13) и совершен до 17 вв.= 2 революция после инстр игры. параметры нот материализуют муз идеи, расширяя простр-временные границы коммуникации.
нотопечтание привело к унификации нотного письма, популяризации, к дифференсации вкусов, электр набор удовлетворяет инд потребности любителей.
интерес к новым качествам и оригинальным звучаниям – развитие гомофонии от бельканто, совершенствования инструментов к расширению средств выразительности вплоть до алеаторики и сонористики. С иполнит иск обогащает исполнит трактовки.
развивались академич жанры (оперный, симф и камерный).
открытии электромагентизма и устройств отркрыло новые возможности в связи с фиксацией. хранением тиражированием и воспроизведением. проблему звучания в конц зале берет режиссер, который становится членом коммуникации. В его задачи входит сглаживание шероховатостей, возникающих в связи с прохождением через электроак тракт (сжатие динам амплитуды, искажение тембр окраски) и худ реализация ряда новых возможностей в этой иск среде (выстриавание планов звучания, дин и тембр коррекция, установка реверберации, применение многопространственности). Все обладают эмоц силой воздействия, хотя и не осознаются (напр эфф долгого эхо в условиях крупного звук плана вызывает ощущение ирреальности, фантастичности происходящего, а последующее звучание средним или общим планом воспринимается как возвращение к обыденной ситуации) приемы известные в кино.
еще фигурант коммуникации – создатель виртуальных тембров, стал ассистентом. поначалу воспринимавшиеся как грубые и гротескные становились более гибкими, разнообразными. их искусство как бы отпочковывается от искусства интепретации.

микрофонная манера пения не требует от певца силы голоса, а отличается проработкой смысловых нюансов интонирования.
слуш перестает быть пассивным и вносит поправки в реж составляющую звучания, подстраивая по акустику громкость, панораму, част характеристику, или полностью погружается в виртуальное пространство в наушниках.
Композиторы нередко спец сочиняют акустику (хар взаимодействия звук планов, стереоэфф, иск дин баланс, реверб, эхо, тембр коррекция).
У Прокофьева поставил вопрос о специфике микрофонной инструментовки (впервые в Александре Невском деформация тембра, перевернутая оркестровка, микширование).
Впервые Э.Сарнет и А.Сакс – младший в 30гг отказаться от традиц акуст инстр, плохо звучавших в условиях звукозаписи и заменить на спец созданные микрофонные, представлявшие модификации духовых с подвижными раструбами. ЭМИ в выигрышном положении, для кот элак условия явл естественной средой. отсутствие искажений и неисчерпаемость красочн возможностей позволило занять доминир положение. Комп расширяли палитру за счет синтезир тембров, звуков взятых из реальной жизни, техн манипуляций с фонограммой (монтаж, изменение скорости движения, закольцовывание, сведение многодорожечной записи). Многообразие, полученное за счет новых источников звучания и разл способов его преобразования в вирту и реальном простр составило новый звук материал, идущий через элак канал, что расширило потенциал и дало толчок развития образно-содерж сферы.
музыка обрела новую элак трибуну. стало преобладать развлек начало, отвечающее новой функции служить фоновым украшением, звук дизайном повседневной жизни. муз произв неразвлек сферы стали более доступными. публика увеличилась и дифференц по составу.
обусловило формирование новых жанров (кино. радио, ТВ, поп-рок, элак). Лучшие записи благодаря оригинальности композиции и свежести звкореж решени завоевали признание. (П.Шеффер, Штокхаузен, Биттлз)
Возрастание дистанции между комп и слуш, испол и слуш не стало препятствием перенесения центра тяжести в элак среду.
Электроак. стандарт звучания, для кот характерно многовариантность виртуа простр, преобладание крупных планов, тембров, стереоэфф стал более предпочтительным, чем звучание в конц зале. смена установки массовго сознания на восприятие элак варианта, а акуст - как копии этого варианта. не случайно на концертах используют систему усиления, реверб, студийную рассадку и расстановку микрофонов. Глоб инт кризис, вызванный переходом в новые элак условия. эти условия не стали внешним техн фактором распр, а затронули основы преобразования формы, содержания, жанр структуры, в хар и масштабе воздействия на жизнь общества.
Элак революция, но и инф - внедрение ИТ.
в 80 гг доступны цифр иснтурменты – кодирование звука в цифровой форме помимо улучшения техн. характеристик записи, хранения, воспр дало возможность быстро получать нужное звучание по любому из параметров (по высоте на уровне микрохроматики), по ритму – изысканные микроструктуры, по тембру – тонч нюансы, динамике, затрагивая предельные величины, простр локализация (включая расположение и перемещение в простр). каждый параметр регулируемый на слух, визуально с пом нотного, граф, числового отображение может быть изменен и сохранен. поэтому цифр запись наиболее точная по сравнению с нотной фиксацией.
при этом операции изменения можно осуществлять не только во время записи, но и в режиме реального времени – в процессе исполнения. Это благодаря увеличению быстродействия и памяти комп техники и включению в цепочку программиста пятым. входит создание программ управления звук материалом, относящимся к сфере деят композитора: высотно-римт, факт, тембр, исполнителя: агогика, артикул, реж: Вирт простр элак звучания, мастера-инстурментальщика (создание витр голосов). Программы

берут на себя массу рутинных функций данных видов деятельности и открывают простор для самовыражения.
В комп музыке функции комп, исп, реж  и инстр расслаиваются и перераспределяются между программистом и пользователем. образуется трехзвеннаяцепочка = прогрм- польз – слуш. А в проф комп музыке объединение в лице одного фигуранта программ+ пользователь или пользоват+слуш или заимствование чужих муз тем (обособление функции композит), привлечение для создания композиции живых исполнителей, режиссера. схема.
муз ТВ вклад программиста колеблется:

1. польз сам с пом. прогр и синтеза.
2. опора на звуки в памяти инструмента.
3. применение факт заготовок
4. муз- тематич полуфабрикаты синтакс уровня и выше.

продукт создается на основе интеракт взаимодействия пользователя с программой. существует у субъектов обратная зависимость. Уменьшение роли одного приводит к увелич роли другого. возрастание удельного веса заготовок ведет к упрощению комп музицирования (без всякой подготовки, к уменьшению оригинальности (только в первом случае).
Вид деят стал доступным из небывало трудоемкой области немногих посвященных. Сбылись слова Бетховена...*
Рождение нового жанра Эл музыки (Live), в кот преодолевается статичность, безжизненная заданность звучанпя записи.
Распознавание машиной более слож команд управления (в анс звучании с живым исполнением или при осуществлении тембровой модуляции) и одновременно упрощение этого управления для человека открывает заманчивые перспективы. Повышение культуры слушателей в любителей со своей посильной нишей.
культура – результат деят творца и слуш. роль суб-личн начала, определ характер явлений. его роль ограничивается раскрытием потенциала. Но зависит от развития технологич уровня среды.
Усложнение коммуникативной структуры обуславливает вовлечение масс, что составляет признаки прогресса.
Взаимосвязь между техн развитием цивилизации появлением новых муз-коммуникат образований осуществл за счет расширения материала и уточнения методов ее фиксации. А это вдет к инт кризису (Асафьев). Система выразит средств с соц-псих устремлениями порождает жанры в каждую эпоху. напр 4звенная коммунки + новизна=авангард чистоэл муз, то же + идеология молодежного протеста= рок, + развле= поп.
3 этапа : архаический, классич и постклассич.
схема:
количество коммун звеньев, новые способы фиксации (аналоговая), нов звук матер (нар инстр, симф), нов структ принципы организации материала (полифония, стереофония), нов жанры (синкрет магич обряд, автономная импровиз, классич, с оригиналом в виде звук текста, интерактивные)
Гомофония построена на вертик обобщении полиф пластов. додекафония, сверхмоноголосие, пуантилизм, сонористика – варианты возвращения к полифонии при усложнении вертик и глуб координат фактурного пространства. Стереофония вкл еще одно 4 измерение в виде акуст пространства, которое обогащает звучание.
Кульминац пункт истор развития.
Разл типы культуры не всегда точно можно отделить во времени. так как каждая из регион и нац культур развив в своем темпе. В классификации за основу принята Красильниковым муз культура евр традиции.
постклассич  с изобретением фонографа 1877 и кино – 1 жанр предназначенный для звукозаписи.

Появление нового жанра – всегда событие в культуре. именно в нач период создаются запоминающиеся шедевры.
Тенденция вытеснения одних жанров другими обусловлена не столько худ, сколько эконмич факторами. напр воспроиз электроак. инструментами обходится дешевле чем живыми, а цифровое создание эффективнее дорогостоящего аналогового оборудования .
Обеспокоенность относительно подтачивания соц базы академич жанров. падение веса академич жанров ка правило сопровождается приростом: созданием на основе их новых талантливых произведений. каждый новый социум этапа шире предыдущего. коммуникат образования не изживают старые, а взаимодействуют. напр развитие импровиз жанров проход под воздействием нового в стилистике, появлявшегося в акад жанрах, вплоть напр до формирования в джазе и роке авангардных направлений.
Эстетика монтажа кино предопределила полистилистику. ряд эфф дало толчок появлению новых орк приемов. (Лигети). Проследить воздействие старых комм образ на новые отстоящие через одну ступень (импровиз развитие в рокмузыке, алгоритм муз обязана появлению вычислит техники, соврем карнав действия под музыку гомофон склада, рок-ритуал с элеак музыкой перекликается с древн магич обрядом).
Комп муз предоставляет возможности для развития видов творчества всех комм образований (в области эакустики, комопозиции, импр, музицир).
Помимо стилистики и средств взаимодействие комм образований охватывает и материал: перемещение произв из одних комм условий в другие.
Помимо стилистики и средств взаимодействие комм образований охватывает и материал: перемещение произв. из одних комм условий в другие не свойственные ему, может осуществляться в виде изоморфной модели, когда при этом перемещении ставится целью сохранение всех структурных и содержат особенностей оригинала. звучание симфонии в исполнении поп-группы в зале без искусственного подзвучивания, тогда оно получает доп возможности для распространения при сохранении его жанровой аутентичности, что происходит благодаря действия константности восприятия, то есть дорисовыванию» в сознании слущателей всех недостающих деталей в опоре на накопленный муз опыт.
другим способом коммун трансформации явл аранжировка. В этом случае оно переносится в виде гоморфной модели и ассимилирует в себе жанровые элементы этой новой коммуникативной среды. Массовые элак музыка делает своим достоянием классич мелодии, предоставляя им порой новую беспрецендентную широкую аудиторию. При этом они обретая связь с классикой облагораживаются и получают импульс для дальнейшего развития вплоть до появления внутрижанровых ответвлений (арт-рок в рамках рок музыки).
Так видим межуровневое взаимодействие муз-коммуникат образований. Каждое новое образование подхватывает худ идеи предыдущих, старые продолжают развиваться в новых ист условиях, обогащая новыми жанрами и стилями. Не смотря на расхождения все они образуют полиморфную систему.
Включение в комм цепочку программиста, произошло кач преобразование деятельности.
Чертой образования явл ориентация на классич трехзвенную комм цепочку. В системе проф и массвого образования приучают в осн к исполнит и реже композит, готовят как слушателей. Преодоление застылости можно объянить успех импровиз систем, сопряженных с движением и ритмизованной речью Н.А.Ветлугиной, орфа, Ш.Судзуки, Э. Жак-Далькроза (естест для раннего детства отступление от зрелых видов деятельности на более ранню ступень с 2-х-звенной комм структурой и тем самым удается воплотить принцип соответствия онтогенеза способностей ист филогенезу становления муз культуры. считает перспективным воплощение древн обрядового действа. А в вузах нет подготовки по микрофонной инстурментовке, хотя вопрос ставился еще в 30 гг Прокофьевым, Хачатуряном, Шостаковичем. («Должны знать композиторы как работать для кино»). Стихийно и у вок и инструменталистов.

внедрение ИТ способно изменить обучение не только на уровне методов, но и содержания и целей.
Компьютер может использв 3 областях деят – исп, композ, как тренажер. озвучить пратитуру и получить представление о недостатках своего творчества без дорогостоящего исполнения оркестром.
нужны специалисты нового типа - программисты и пользователи – производить программы, синтезировать тембры, закладывать заготовки в банки инструментов, а другие применять в целях создания программного продукта.
Деятельность пользователя наиболее близка композит, расширенной за счет включ испол и реж. Для работы в серьезной музыке и массовых жанрах, которые в комп музыке обладают определенной спецификой.
Перспективы несоизмеримы особенно в доп образовании. Важно молодежи обрести теор фундамент и сориентировать в худ эст плане, в культурное русло.
ЭМИ, опираясь на традиц и нар инструменты решают проблему преемственности культуры. если исполнитель на ситаре, органе следовал одной исп традиции, то сейчас предполагает интеграцию всех видов деятельности.
Можно приобщиться в сжатом концентр виде при сохранении всего историч и этнич многообразия.
Приобщая к цифровому музицированию можно преодолеть раскол культуры на антогогистич субкультуры: элитарную и массовую.
суб-личн фактор и совершенствование технологи базы общества приводит к жанровому разветвлению и обогащению деятельности.
Малое внимание архаич муз-комм образованиям – импровизатор-слушатель и из единого звена, действующее по принципу автокоммуникации.
Ист ретроспектива творчества на основе электроники и элакустики.

1. Эл. музыка эксперимент направления (способы получения и структурирования материала на основе техники). Вторая сторона – не формальная новизна, а степень распространенности в культуре/ резонанс. объектом оказывается массовая музыка, а ее классификация основывается не на особенностях генерации и применения звук материала (ХОТЯ НОВШЕСТВА ПОДОБНОГО ХАРАКТЕРа В НЕЙ НЕРЕДКИ), а на принадлежности к определ соц-культ движениям, возраст предназначенности, взаимодействия с муз традциями, интенсивности динамики. кажется речь идет о разных явлениях, однако при всех различиях. В 20 в инструментарий на основе электровакуумных ламп, транзисторов и интегральных микросхем. как с его пом получить пригодный Зв материал. Важно знать историю ЭМИ, инструменты: микрофон, магнитофон, приборы: генераторы, модуляторы, фильтры, компрессоры и экспандеры, машины резонанса и реверберации. За рубежом 3 направ элак: конкретная (Шеффер, Анри), чистая электр (Штокх и Аймерт) и магнитофонная ( Усачевский, Люэнинг). В магнитофонной ставилось не коренное обновление звучания, а его расширение за счет трансформации партий ( траспозиции, эха, шумовых составляющих). Случайный подбор несхожих звук образований (Кейдж). Радикальна чистая Электронная: несущ звуки (с пом осцилляторов синусоидальные безжизненные тона) через микрофон и подвергались обработке. цель – освободить от ассоц связей с известными природными звучаниями (сериальная техника с упорядочиванием элементов на основе арифм последовательностей). Тенденция сближения школ: конкретики расщепляли тона до обертонового уровня, чистяки – включали природные звуки. Однако однозначная заданность фонограммы и отсутствие интерпретатора сковывало внимание слуш. Так 50-60 – появилась живая Эл музыка, стало применяться простр-кинетическое звучание (перемещение в пространстве: корректировалось по частоте и громкости и передавалось на разные громкоговорители). Появление суммирующих синтезаторов (Марк-2 на основе серриализма М.Бэббит, также как Элак модули в ранних студиях ).Авангард

– рок-культура с формообразующим воздействием на молодежь. сегодня звучание традиц инстр- как раритет. появление концерт синтез – минимуг и полимуг.Благодаря им популярен стиль эмбиент (Депеш мод). аналоговые (рыбников, Артемьев, Мартынов). Но чрезмерное увлечение Эл синтезом обретает надуманный, поверх-эмпирич характер. Синтезатор – продолжение души (Артемьев). Синтезатор Мурзина у Губайд, Шнитке, Денисова,А.П.Немтина. Впервые у Биттлз фленджер и фидбэк, дэсли на голос. закольцовывание у Мурзина – зарождение Луповой технологии. технология записи на 4 дорожки. В роке простр потенциал (далеко/близко, панораме лево/право), Либо охватывает весь фронт подобно небесному голосу или отдаленному приемнику – мультипростр эфф. оживление с пом голосов природы. Гитарные эфф-исказители, дающие напор энергии. Стереофон стандар. Квадрофония у Долби с доп дорожкой низкочаст эффектов для канала саббуфера и каналами суррaунд (концепция простр звука предшественница формата 5.1.). Получил распространение мюзикл (умение польз микрофонным наушником и микр как продолжением своего инструмента) Эффект присутствия на месте действия – своего рода Зв дизайн. Согласно закону Г.Мурра техника увеличивает скорость в деятки тысяч раз. а память в сотни мил. Преимущества связаны с автоматизацтей деят. Цифр синтез в отличие от аналог отлич тщательным контролем процесса формирования звук параметров на всех этапах синтеза, точностью воспроизв. и возможность улучшения, хранения и копирования. Раньше синтез через магнит колебания, сейчас с пом микропроцессоров в режиме реального времени. Виды: аддитивного, субтрактивного, ампл-модул, фрактального, гранулярного, стохастического. 80-90 Част-модул и волнотабл в основе цифровых синтезаторов, сэмплеров и раб станций. Компы примен для создания сериальной и стохастич композиций. (зап авангард в соответствии с заданными алгоритмами – Борец, Рандал, Харвей. На основе вероятн стохастич подборов – алгоритмич муз (Ксенакис, Хиллер, Айзексон), в кино П.Барбо. В худ плане весьма посредственны. и анс музицирование чел с машиной и использование автоматики в игре на ЭМи.1 – связана с оживлением комп партии, придании ей осмысленности. исслед IRCAM и CCARMA ищут комп реагировать на исполнение певца, дирижера адакватными изменениями темпа, динаимки, артик. Компакт-диски с интеллект аккомпаниментом (Software), звучание кот подлаживается под нюансировку исполнителя. Возможно комп составит конкуренцию оркестру, аккомпанир солисту. Компьютериз инструменты предоставили возможность строить композиции на основе шаблонов, грувов, Лупов, паттернов, украшать с пом арпеджиаторов, мультипадов, автогарм. Это упростило процесс исполнения и создания. направление клубной-танц муз диджеев. Субстили (Хаус. техно. эйсид, евро-диджей-поп с преобладанием темпа, громк и остроты). Ответвление живой музыки: в режиме реал с наложением эфф и корркцией. использование в кач основе заготовленных заранее сэмплов как мозаика. многократ повторы, замедл темп обновления событий, отсутствие мел и гарм развития, и сонорность взаимодействия акк роднит с музыкой минималистов (Янг, Гласс, Ралли, Рейч - репетитивная техника). невысококач продукт – легкость создания подобно первобытному заряду. «Каждый может сочинять – самодеятельность эпохи техн прогресса».

Дети в состоянии оперировать многотембр материалом и виртуальн пространством. Должна отличать образность и возрастная доступность.

3 этапа: осознание специфич материала и поиски форм орг 40-60гг, внедрение аналоговых приборов 60-70, переход на цифр основу с сер 70. каждый этап увеличивал количества вплоть до доминирования в массовых жанрах.

**Разновидности программного обеспечения для музыкального творчества на уроках музыки.**

Сегодня обучение на основе компьютерных технологий активно внедряется в учебный процесс. Широко используются информационно-коммуникационные технологии в различных направлениях: для автоматизации документов (отчеты, справки, положения, программы, планы). Для хранения различной информации (сценарии праздников, программы концертов, каталоги CD DVD дисков). Использование компьютера возможно на занятиях музыкой и внеклассной музыкальной деятельности. Существуют различные электронные издания, которые могут быть использованы в музыкально образовательной деятельности. Важно определить назначение электронного издания по цели (обучающее, развивающее, игровое) и по содержанию (электронная энциклопедия, интерактивная музыкальная игра). Существует множество программ для работы с музыкой на компьютере и множество их классификаций. Условно их можно разделить на следующие группы: для восприятия музыкальные проигрыватели, учебные (музыкальные презентаторы, энциклопедии, справочники, гипертекстовые системы), обучающие программы: тренажеры и тесты, программы для импровизации (Magix Music Maker и DRGN для группового музицирования в локальной и глобальной сети), сочинения (DoReMix, Microsoft Music Produser), пения караоке. О компьютере можно говорить как о мощном инструменте в педагогической деятельности, который включает комплекс мультимедийных возможностей: текст, звук, иллюстрации, видео, анимацию. К учебным можно отнести несколько видов специальных творческих музыкальных программ: конструкторы (eJay, Ibiza Summer Session, Dance), автоаранжировщики, мидисеквенсоры, звуковые редакторы, нотаторы. Существует и класс вспомогательных профессиональных программ: кодеки и декодеры (для архивирования сжатия звуковых файлов), записи файлов, сканеры, переводящие информацию из одного формата в другой, программы-утилиты (программы-модули звуковой обработки: эффекты и плагины (виртуальные инструменты).

1 группа программ знакома любому пользователю персонального компьютера. Это Windows Media Player, WinAmp и др. Возможности их широки: воспроизведение файлов, построение списка мелодий, запись в различных форматах. Для привлечения внимания детей, направления их мышления в абстрактную, образную сторону, можно воспользоваться возможностью сделать музыку ярче. Для этого необходимо открыть зрительный образ в плеере. При этом откроются всевозможные линии, графики, которые постоянно меняются, движутся вместе с музыкой, рисуя причудливые образы.

2 группа – учебные (презентаторы, справочники). Огромную помощь руководителю в преподавании музыки оказывают музыкальные энциклопедии: «Шедевры музыки», «Музыкальные инструменты», «Классическая музыка», «Популярная музыка»; обучающие программы «Музыкальный класс», «Учимся понимать музыку». При работе с программой «Энциклопедия классической музыки» возможно использование тематических экскурсий, которые знакомят с музыкальной культурой разных стран. Текстовый материал озвучен, подкреплен видео и муз фрагментами и, что важно в целях решения проблемы мотивации учащихся, уже готовыми для проверки усвоенного материала вопросами викторины с подсказками. Стати содержат биографическую информацию о композиторах и исполнителях сведения о музыкальных произведениях (их сюжетах, премьерах, истории создания), о муз инструментах, о жанрах классической музыки и этапах ее развития. В «Энциклопедии популярной музыки Кирилла и Мефодия», где представлены сведения практически обо всех современных группах и исполнителях, музыкальных альбомах. Можно проследить историю развития той или иной группы, узнать о развитии рока, джаза поп-музыки в России и зарубежом, прослушать запись или просмотреть видеоклип. Для проверки знаний зайти в раздел Викторина, где предложены различные вопросы и муз фрагменты. В «Шедевры музыки» содержаться обзорные лекции по разным направлениям музыки, начиная от эпохи барокко и заканчивая

современной музыкой. Представлены биографии композиторов, истории создания известных произведений, комментарии к ним, аудио и видеофрагменты. Есть словарь различных терминов и муз инструментов, что облегчает работу в классе. Ребятам нравится самостоятельно получать знания, искать информацию. Она проста и интересна в обращении. В разделе Викторина в ходе проверки знаний необходимо определить произведение, указать композитора и его портрет. В энциклопедии «Музыкальные инструменты» собрана редчайшая коллекция инструментов различных стран и народов, включая археологические находки. Совершая виртуальную экскурсию по любой из выбранных стран можно познакомиться с многовековой историей возникновения и развития инструментов, особенностями их устройства и звучания, с историей отдельных экспонатов, чья судьба неразрывно связана с именами выдающихся деятелей мировой истории и культуры.

Программа Microsoft Power Point предназначена для создания презентаций, направленных на познание зарубежного и отечественного искусства. Позволяет за короткое время охватить огромный временной период культуры одной или нескольких стран. С помощью них можно иллюстрировать занятие, сопоставлять произведения эпох, проводить проверку знаний композиторов, художников и умения определять их творческий почерк, способствовать более глубокому пониманию и запоминанию материала благодаря многосторонности в подаче материала (по 3 каналам восприятия), расширить рамки работы с увлеченными искусством детьми за счет интеграции предметов гуманитарного цикла.

3 группа – обучающие (тесты, тренажеры, квесты в виде сюжетных игр). В программе «Музыкальный класс» есть возможность изучать историю музыки и заниматься сольфеджио. Подходит для начинающих заниматься музыкой. В разделе Теория музыки учащиеся самостоятельно выбирают один из предложенных уроков, прослушивают его и делают упражнения для проверки усвоения знаний. В музыкальных играх «Крестики-нолики» и «Муз кубики» они определяют инструменты, длительности, ансамбли, ноты и составляют муз диктант из кубиков. Прекрасно дополняют друг друга разделы История муз инструментов и Электронное пианино. В первом разделе получают сведения о группах инструментов, историю их создания, виды, а в другом исполняют произведение на любом из 10 предложенных инструментов. Такое сочетание дает хорошие результаты, так как не только теоретически изучают, но и виртуально играют, знакомясь с исполнительскими приемами. Интересный синтез представляет использование на занятиях синтезатора и компьютера. Детям интересно и послушать произведение в исполнении педагога и самому исполнить произведение разными тембрами. Практический курс «Учимся понимать музыку» позволяет ориентироваться в многообразном мире музыки. Материал не только содержит (рассказывает в современной мультимедийной форме) статьи и музыку различных жанров, стилей и направлений, но и увлекательные упражнения и тренажеры учат слушать и слышать музыку различных времен и народов. С помощью встроенного словаря легко разобраться в специальных терминах и нотной грамоте. В «музыкальной комнате» можно послушать более 100 фрагментов разных стилей и исполнителей. Курс дает возможность сравнить разные исполнения одного произведения, самостоятельно составить оркестр и ансамбль, потренироваться в подборе мелодий. Дневник достижений позволяет наглядно увидеть результаты работы с курсом и реальные успехи в понимании музыки.

Программы караоке Vocal Jam, GalaKar. Для них характерен богатый набор вокальных композиций на дисках DVD (часто поставляемых вместе с бытовой аппаратурой и в Интернете) до нескольких тысяч произведений всех стилей и направлений – от классики до эстрады, рока. Это музыка, приспособленная для пения по «минус» и аппаратура с возможностью выноса движущегося текста песен на экран. Программы обогащают процесс исполнения: возможность оценки интонирования в баллах, запись вокала, улучшенный звук (добавление пространственного объема, эффекты хора, эхо), легкое

транспонирование высоты звучания и изменение общего темпа создают удобство для исполнения, быстрый поиск песен, курс сольфеджио, обучение чтению нот, самостоятельная запись песен с помощью программы KarMaker. Плюсом является оценивание качества исполнения со стороны, запись результата на компакт диск, исключение из процесса пения таких скучных моментов, как запись слов песен в тетрадях, быстрота их заучивания. Вспомогательная мелодия помогает упростить пение и активизировать процесс включения учащихся в вокально-исполнительскую деятельность, разнообразная аранжировка фонограмм выступает в качестве катализатора мотивации к пению, расширению круга исполняемых произведений и интенсивному формированию вкуса и исполнительских способностей. Микрофон становится мощным дополнительным привлекающим стимулом к занятиям пением.

Используя ресурсы сети Интернет можно постоянно увеличивать и обновлять песенный репертуар.

Повышается результативность и интерес, решаются проблемы мотивации, личностно-ориентированного подхода, рациональной организации времени и более глубокому освоению изучаемого. Таким образом, ИТ активно используются во внеклассной учебной и кружковой, клубной (объединяющие формы работы) профильной деятельности, массовой деятельности: самодеятельность, концерты, оформление мероприятий (праздники, юбилейные даты, конкурсы). В учебной презентации, творческие проекты (создание аранжировок, аудиокниг).

Программное обеспечение 5 типов программ (классификация Полозова, Приселкова): плеер, автоаранжировщик, мидисеквенсор, аудиоредактор, конструктор, нотный редактор, которые предполагают работу с различными формами представления событий (аудио звук сэмплы, графические миди сообщения, нотная графика, клавиатурно-темперированная схема) и, соответственно, разные методы работы с ней (графический метод в аудио, миди, нотном, клавишном, ударном редакторах и логический в редакторе LogicalEditor и списке сообщений EventList), требующие различных типов мышления. Все они создают удобство и доступность обработки информации по различным параметрам на микроуровне. Для того чтобы исключить смену привычного для ученика интерфейса, удобнее осуществлять аранжировку в универсальной программе, которая включает все виды представления информации. Об этом говорят и профессиональные режиссеры на Интернет-форумах, анализируя достоинства программ Петелин: «К сожалению, идеальных программ нет, например, Band-in-a-Box сложна и неудобна в работе, а Yamaha Visual Arranger создана очень давно и не обновляется. Кроме того, что бы там не заявляли их разработчики, но обе эти программы построены так, что на практике обеспечивают формирование лишь заготовки музыкальной композиции, которая требует дальнейшей доработки в какой-либо универсальной виртуальной студии. Да еще и с созданием-редактированием новых стилей проблема. В Band-in-a-Box встроен редактор стилей, но он очень и очень ненагляден, можно сказать, заумен. У Yamaha Visual Arranger нет собственного редактора стилей, и приходится пользоваться сторонними программами. Поэтому неудивительно, что и разработчик и пользователь ищет (каждый по-своему) новые приспособления для удобной и эффективной аранжировки композиций в ситуациях, когда речь идет об известных музыкальных стилях» (http://www.petelin.ru/pcmagic/aranj/aranj.htm, Уроки CUBASE SX 3. Обучение компьютерной аранжировке. Помощь в создании собственной профессиональной домашней студии). Таким образом, эффективной в этом плане является программа-студия. К программам подобного типа нельзя отнести и Cubase, Sonar, но и в них сосредоточены не все программные типы: отсутствует автоаранжировка, создание и редактирование стиля. Поэтому необходимо «подобрать программу-музыкальный редактор, не требующую серьезных вычислительных ресурсов, несложную в обращении и умеющую выполнять автоматическую аранжировку». Такому словесному портрету соответствуют программы Evolution Sound Studio Pro II и Yamaha XGworks. Evolution Sound Studio Pro II представляет собой относительно несложный аудио-MIDI-редактор с

функциями автоаранжировки и автоаккомпанемента. Фактически является виртуальной студией, подобной Steinberg Cubase и Cakewalk SONAR: с ее помощью можно записывать и редактировать до 1000 MIDI- и до 25 аудио-треков; применять VST-плагины (эффекты и инструменты); микшировать треки проекта и сводить их в стереотрек; автоматизировать управление микшером, просматривать видеофайлы и синхронизировать звуковое сопровождение с видеорядом, управлять темпом композиции. В программе предусмотрены все традиционные способы отображения музыкальной информации: в виде треков, нот, отпечатков клавиш, MIDI-сообщений и сигналограмм звуковых колебаний. Так что, если вы уже умеете работать в одной из виртуальных студий, то Evolution Sound Studio Pro II будет для вас дружественной средой. Удобной будет работа в подобного типа программе AnvilStudio, применяемой в учебной практике общеобразовательной школы (УМК по Кабалевскому И.М.Красильникова и Д.А. Семеновой 5-9 классы).

Вспомогательные музыкальные программы

*Программы эмуляции синтезаторов и сэмплеров*

В последнее время среди пользователей компьютеров также довольно большой популярностью стали пользоваться программы, «превращающие» ваш компьютер в имитацию какого-либо известного аппаратного синтезатора или сэмплера. Например, программа Retro AS позволяет почувствовать себя работающим со старым частотномодуляционным синтезатором, а программа Gigasampler как бы превращает ваш компьютер в популярный сэмплер AKAI. Подобные программы довольно часто имеют интерфейс, изображающий ручки управления реального синтезатора или сэмплера, чтобы привыкший к тому или иному аппарату пользователь мог «забыть», что перед ним компьютер, а не его любимый инструмент.

*Программы управления синтезаторами и сэмплерами*

Эти программы являются простым «расширением интерфейса» различных внешних синтезаторов и сэмплеров. Они не добавляют ничего нового к функциям синтезаторов и сэмплеров, а только делают управление ими более удобным. Например, в программе DX-Heaven, управляющей УатаЬа'вскими FM-синтезаторами (DX7, TX802 и пр.), можно увидеть амплитудные огибающие операторов в графическом представлении. Это, конечно, гораздо удобнее, чем выстраивать огибающие с помощью нескольких цифр на маленьком жидкокристаллическом дисплее синтезатора. Удобнее также и переключаться между различными функциями синтезатора, можно увидеть на экране сразу всю информацию по всем шести операторам и т. п. Другим примером подобной программы является EPSilon, позволяющий «удаленно редактировать» сэмплы и их параметры в сэмплерах Ensoniq EPS/ASR.

Для функционирования такой программы необходимо установить «двусторонне» MIDI-соединение компьютера и внешнего инструмента: MIDI-вход инструмента должен быть соединен с MIDI-выходом компьютера, а MIDI-вход компьютера — с MIDI-выходом инструмента. Кроме того, на инструменте необходимо разрешить прием исключительных системных сообщений, поскольку именно с их помощью подобные программы осуществляют удаленное управление. Для каждой модели внешнего синтезатора/сэмплера необходима собственная программа управления, поскольку исключительные системные сообщения предназначены, как правило, только для одной модели инструментов. Правда, иногда крупные производители ПО писали большие «универсальные» программы подобного типа. Универсальность их заключается просто в наличии модулей поддержки большого количества внешних инструментов. Примером такой программы может служить Edit One производства компании Opcode.

*Программы распознавания нотного текста*

Этот тип программ находится еще, можно сказать, в зачаточном состоянии. Примером такой программы является Midiscan (рис. 13.1), которая (по задумке) распознает сканированный нотный текст и «превращает» его в стандартный MIDI-файл. После

распознавания программа показывает на экране, что она «поняла» из нотного текста, и вы можете подредактировать распознанный текст, перед тем как перевести его в MIDI-формат. На промежуточном этапе (после распознавания, но до перевода в MIDI-формат) можно сохранить нотный текст в собственном внутреннем формате программы Midiscan.
К сожалению, на сегодняшний день оставляет желать лучшего качество распознавания нотного текста. Для успешного распознавания необходимо, чтобы нотный текст был крупный, на хорошей бумаге и с минимальным количеством дополнительных обозначений. Иначе на промежуточном этапе исправлять придется столько, что быстрее будет просто набрать этот текст в программе нотации (Finale) или MIDI-про-грамме (например, Cubase). Кстати, несмотря ни на что, Midiscan-модуль включен в последние версии Finale, а в программу Sibelius вставлен «облегченный» модуль другой программы распознавания нотного текста, Neuratron PhotoScore.
*Программы трансляции звукового сигнала в MIDI-формат*
Эти программы определяют высоту отдельных звуков в звуковых файлах и превращают их в MIDI-последовательность. Такие программы на сегодня могут работать лишь с одноголосными мелодиями, да и то не всегда уверенно. Примером может служить программа Transcribe. Иногда модули трансляции звукового сигнала в MIDI встраивают в программы другого типа (например, подобный модуль есть в программе-секвенсере Cake Walk Pro Audio, начиная с версии 6).
*Программы перевода графики в звучание*
Их вряд ли можно отнести к чисто музыкальным средствам, однако они, как правило, довольно эффектны и потому достаточно популярны. Одним из лучших образцов является программа Kandinsky Music Painter, созданная компанией Keys для платформы Atari. В ней экран пользователя разделен на две части: в верхней можно «рисовать» то, что будет переведено в номера клавиш, а в нижней — схему изменения velocity. Для «рисования» имеются обычные графические средства. Программа содержит много дополнительных возможностей: например, перед вычерчиванием линии можно выбрать коррекцию звукоряда, и при вычерчивании будут автоматически пропускаться точки, соответствующие звукам, отсутствующим в данном звукоряде. В программе Virtual Waves также существует модуль перевода графики в звучание.
**Коммутация электронно-музыкального оборудования.**
*Коммутационное оборудование.*
В настоящее время, пожалуй, к коммутации надо относить не только те внешние механические и электрические элементы трактов, которые непосредственно соединяют между собой различные устройства, но и многие достаточно сложные приборы, в которых коммутирование различного рода сигналов осуществляется внутри. Причём в целом ряде случаев это сопровождается и разного рода преобразованиями самих коммутируемых сигналов.
Однако для начала немного вспомним про сами соединители. Количество их типов, применяемых сейчас в звуковом оборудовании, довольно невелико. По сути - всего лишь пять.
Наиболее известен, пожалуй, "старейшина" всех разъёмов - штыревой JACK, именуемый по-русски просто (и даже несколько фамильярно) "джек". Этот разъём наиболее широко распространён, и применяется везде: от подключения гитар и других музыкальных инструментов до соединения акустики и усилителей.
Существует джек в двух видах: моно и стерео, и в двух же типоразмерах. Наибольшее применение имеет джек диаметром в 1/4" (6,35 мм), но встречается и другая его разновидность, носящая название "мини-джек", диаметром в 3,5 мм. В обиходе обычный джек, как правило, так просто "джеком" и называется, а его стереофоническая разновидность либо именуется "стерео-джек", либо по первым буквам названий составляющих его контактов - TRS, (Tip-Ring-Sleeve). Этот разъём, пожалуй, единственный изо всех разъёмов с числом контактов более двух, у которого ни разу не

изменялась распайка!
В стереоджеке сейчас, как и много-много лет тому назад, на его внешний конец (Tip) подключается либо сигнал левого канала (если по нему передаётся стереосигнал), либо сигнал с положительной фазой (+), если передаётся симметричный сигнал. На кольцо (Ring) - подаётся либо сигнал правого канала, либо сигнал с отрицательной фазой (-). На корпусе джека, естественно, "земля" (экранирующая оплётка кабеля).
То, что много лет в джековой коммутации ни разу не изменялись стандарты подключения, сильно облегчает работу с этими разъёмами и аппаратурой, в которой они установлены. Однако, к великому сожалению, эти разъёмы изначально не имели одной, крайне нужной именно в профессиональном применении детали - фиксатора. Из-за этого соединение очень легко могло быть случайно разорвано - достаточно просто случайно задеть за кабель, и джек выскакивает из гнезда. Правда, ранее некоторые фирмы выпускали, и сейчас ещё иногда выпускают, разновидности джековых соединителей с фиксаторами, однако по-настоящему широкого распространения они так и не получили. Поэтому в профессиональной аппаратуре джеки постепенно уступили место своему "младшему брату" - разъёмам типа XLR.
Разъёмы XLR в нашей стране носят еще название "канон" (или "кэнон"). Эти разъёмы выпускаются с числом контактов от трех до семи, однако для целей именно коммутации применяются только трехконтактные их разновидности, а пяти- и семиконтактные применяются, как правило, только для подключения внешних блоков питания микшерных пультов и другой аппаратуры. (В видеотехнике применяются также четырехконтактные разъемы XLR для питания профессиональных видеокамер - прим. ред.)
В разъёме XLR после типа разъёма указывается число контактов, а после него буква F или M, указывающая вид разъёма: Male (мужской) или Female (женский). M означает штыревую часть разъёма, а F - гнездовую. Сами же контакты в этом типе разъёмов собственных названий не имеют, а просто нумеруются соответствующими цифрами.
Благодаря большей поверхности соприкасающихся частей контактов по сравнению с разъёмами типа джек, разъёмы XLR имеют меньшее контактное сопротивление, что обеспечивает лучшие условия для передачи сигналов, особенно слабых.
Однако в схемах присоединения сигналов к разъёмам XLR имеется некоторый разнобой. Долгое время при передаче симметричных сигналов сигнал с фазой (+) подавался на центральный контакт(номер 3), а сигнал с фазой (-) - на контакт номер 2. Впоследствии же, по неясным причинам, этот порядок был изменён на противоположный. То есть в современной аппаратуре "горячим" является контакт номер 2, а "холодным", с фазой (-), - контакт номер 3. Это в ряде случаев приводит к достаточно неприятным ситуациям вследствие переворота фаз сигналов.
Впрочем, если сигнал "по симметрии" и подаётся, и снимается с устройства, оснащённого разъёмами XLR ,то полярность сигналов в любом случае останется без изменения. А вот если по каким-то причинам необходимо с разъёма XLR перейти к разъёму типа джек, причём, неважно, симметричному или нет, - будьте осторожны! В этих случаях необходимо в обязательном порядке выяснить, какой именно контакт в вашем XLR является "горячим", т.е. с фазой (+). Некоторые изготовители аппаратуры даже специально предусматривают встроенную возможность выбора того контакта, который будет "горячим", - номер 2 или номер 3.
Кроме этого, при переходе от симметричного XLR к несимметричному джеку надо хорошо знать, как именно в оборудовании, оснащенном XLR, организована симметрия. Если там установлен трансформатор, то неиспользуемый вывод следует в обязательном порядке просто заземлить, если же таковой отсутствует - надо соблюдать осторожность! Особенно это важно при переходе от выхода с симметричным XLR к несимметричному джеку, так как электронно-симметрированные выходы в ряде случаев не позволяют заземлять неиспользуемые выходы, которые в этом случае следует оставлять неподсоединёнными.

Помимо собственно звуковых сигналов, этот тип разъёмов также применяется для передачи цифровых звуковых сигналов в профессиональном стандарте AES/EBU, при этом полярность передаваемых сигналов уже не играет никакой роли.
Ещё один тип разъёма, который довольно часто встречается в аппаратуре, - это коаксиальный разъём RCA, называемый в народе "тюльпан" (в немецкой литературе он называется cinch - прим. ред.). Это простейший разъём, он пришёл в профессиональную технику из бытовой, и применяется чаще всего для присоединения бытовой и полупрофессиональной аппаратуры к микшерным пультам и другой технике. Этот разъем имеет достаточно большую площадь контактов, что позволяет использовать его также для передачи высокочастотных сигналов цифрового аудио по протоколу S/PDIF.
Справедливости ради упомянем и пятиконтактные разъёмы типа DIN, носившие в своей отечественной "реинкарнации" название СГ-5. Эти разъемы одно время довольно широко применялись в самой различной аппаратуре (главным образом в советской), хотя и некоторые западные производители тоже "отметились" в их применении, например, Dynacord. Большое число способов их подключения, вкупе с их весьма низкой надёжностью, постепенно привело к полному отказу от их применения практически в любой технике. Единственное, для чего эти разъёмы используются в настоящее время - это передача MIDI-сигналов.
Для передачи чисто цифровых сигналов в настоящее время в студиях можно встретить ещё два типа разъёмов. Один из них - это байонетный разъём типа BNC. Он, как правило, применяется для передачи сигналов WC в больших цифровых системах.
Второй из соединителей - это оптический соединитель, носящий имя своего изготовителя, фирмы Toshiba, - Toslink. Он, совместно с особыми оптическими кабелями, также применяется для передачи сигналов цифрового аудио в тех случаях, когда необходимо обеспечить гальваническую (без непосредственного электрического контакта) развязку передающего и принимающего сигналы оборудования, а поставить развязывающий трансформатор по каким-либо причинам не представляется возможным.
К сожалению, общий разнобой в стандартизации не обошёл стороной и этот вид соединителей, и их сейчас тоже имеется два вида. Один - это именно стандартный Toslink, а второй - его разновидность, применяемая в некоторых моделях MD-аппаратуры. В них в целях экономии места разъём для оптического кабеля совмещён с выходным мини-джеком.
Так как для передачи электрических сигналов цифрового аудио применяется несколько видов разъёмов, то, очевидно, что и сами передаваемые сигналы тоже будут различными. И если передача сигналов профессионального формата AES/EBU достаточно жёстко стандартизована, то в бытовом его варианте S/PDIF "возможны варианты", поэтому вкратце рассмотрим упомянутые стандарты.
При передаче сигналов формата AES/EBU сигнал передаётся симметрично, то есть по двум проводам одновременно и в противофазе. Для передачи используется специальный провод - экранированная витая пара. Источник сигнала и приёмник должны быть в обязательном порядке оснащены соответственно выходным и входным симметрирующими трансформаторами, и обязательно иметь идентичные выходное и входное сопротивления, составляющее 110 Ом. При этом и сами передаваемые сигналы имеют весьма высокие уровни, порядка 10 В (по стандарту - не менее 3 В), что позволяет без особых проблем передавать эти сигналы на достаточно большие расстояния.
Следует иметь в виду, что для этого необходимо применять именно специальные кабели, так как обычные звуковые имеют существенно иное так называемое волновое сопротивление. Оно сильно изменяется в зависимости от типов кабелей - в пределах от 30 до 90 Ом. Это приводит к несогласованности импедансов в системе передатчик-линия-приёмник, что вызывает появление отражений сигнала от обоих концов линии, а это, в свою очередь, вполне может быть причиной сбоев при приёме сигналов.

Сигнал же бытового формата S/PDIF по стандарту также должен передаваться с помощью трансформаторной развязки на передающем и принимающем оборудовании, при этом выходное и входное сопротивления источника и приёмника сигналов должны составлять 75 Ом. Естественно, что соединительный кабель также должен иметь волновое сопротивление в 75 Ом, что сильно упрощает и удешевляет процедуру выбора самого кабеля, так как в качестве него прекрасно подходит самый обычный коаксиальный антенный телевизионный кабель. Но надо учитывать, что максимально допустимая длина кабеля - не более 10 м.

Электрические сигналы формата S/PDIF имеют существенно меньшую величину, чем в AES/EBU, и составляют порядка 0,5 В (по стандарту от 0,4 до 0,5 В p-p, т.е. "от пика до пика") без постоянной составляющей. Вот здесь-то иногда и начинаются проблемы! Дело в том, что многие производители аппаратуры (как правило, недорогой полупрофессиональной или бытовой), в стремлении к максимальному удешевлению своей техники, просто-напросто пренебрегают требованиями стандарта. При этом вместо положенных спецификаций входов/выходов они делают или выход, или вход (а иногда и то, и то) в так называемых TTL-уровнях, причём безо всяких трансформаторов.

TTL-уровни хорошо знакомы всем, кто занимается цифровой техникой. Для них характерные величины сигналов составляют от +0,3 В для минимального значения сигнала, и до +5 В для его максимального значения. Во-первых, такой сигнал имеет несколько большую величину (что не страшно), а во-вторых, имеет и постоянную составляющую. Что, в принципе, тоже "не смертельно", особенно если речь идёт о выходном сигнале. Но если же и вход устройства сделан таким же образом, то есть предназначен для приёма сигналов TTL-уровней, то при подаче на вход стандартного сигнала, скорее всего, не получится вообще ничего, так как просто не хватит чувствительности.

Поэтому, если при подключении на какой-нибудь вход (чаще всего, вход CD-In на звуковой карте) стандартного сигнала S/PDIF нет никакого звука вообще, - не переживайте! Карта, скорее всего, вполне исправна. Просто для этого входа нужен более высокий уровень сигнала…

Однако, пора уже от разъёмов и проводов переходить к более интересным коммутационным устройствам.

Видимо, первым устройством такого рода была коммутационная панель на телефонных штекерах и гнёздах, имеющая ныне собственное имя Patch-bay (патчбэй). Они сейчас встречаются в двух видах: собранные на именно телефонной коммутации (как правило, такие панели встроены в большие и серьёзные пульты), и сделанные с применением обычных стерео- (или иногда даже моно-) джеков. (Телефонные джеки несколько меньше и короче обычных четвертьдюймовых)

Как правило, патчбэй - это принадлежность студии с большим количеством оборудования, которое бывает необходимо оперативно перекоммутировать в зависимости от выполняемой в данный момент задачи. На патчбэй выводятся все, или, по крайней мере, очень многие входы и выходы аппаратуры, и по мере необходимости звукорежиссер сам соединяет их в той или иной конфигурации с помощью соединительных шнуров.

Помните знаменитое: "Алё, барышня! Дайте две тыщи два ноля!"? Вот и звукорежиссер служит для своей аппаратуры такой "телефонной барышней"… Причём, видимо, в обозримом будущем патчбэй ещё долго сохранит своё место в студии, так как аналога ему по возможностям, гибкости и качеству пока нет и не предвидится - ведь если различные электронные коммутаторы прекрасно (хотя и дороговато) справляются с коммутацией цифровых сигналов, то без проблем коммутировать просто огромное число аналоговых сигналов им пока не под силу.

Цифровые коммутаторы для цифровых же аудиосигналов уже достаточно давно завоевали себе "место под солнцем" благодаря своей оперативности, а также и иным предоставляемым ими возможностям. Они выпускаются большим количеством фирм, и,

кроме непосредственной коммутации между собой множества источников и потребителей сигналов, предлагают и множество дополнительных удобств. Например, большинство таких коммутаторов имеет возможность запоминать во внутренней памяти несколько различных схем соединений, и затем оперативно их восстанавливать, что очень экономит дорогое студийное время и позволяет обойтись без записи нужной конфигурации "на бумажке".

В дорогих моделях цифровых коммутаторов иногда бывает предусмотрена и возможность конвертации различных цифровых форматов друг в друга. Например, на входе S/PDIF, а на выходе - AES/EBU, или наоборот. Аналогично и с оптическим форматом Toslink - вместо него можно получить любой нужный вам другой формат, или же превратить, скажем, AES/EBU в Toslink.

Кроме собственно цифровых коммутаторов как таковых, некоторые фирмы предлагают огромные коммутационные системы, управляемые внешним компьютером, с помощью которых уже возможно осуществлять не просто соединение нескольких приборов между собой в пределах одной студии, но соединение нескольких комплексов озвучивания - как между собой, так и между различными источниками и потребителями сигналов. Видимо, наиболее известной в нашей стране системой такого рода является система MediaMatrix фирмы Peavey. Однако подробное её рассмотрение выйдет далеко за рамки темы, поэтому скажем просто - в этой системе можно коммутировать (естественно, в цифровом виде) всё со всем. Правда, и цену такая система будет иметь тоже соответствующую…

В связи с перспективностью применения таких централизованных систем для озвучивания больших объектов, где одновременно может происходить несколько различных событий и мероприятий, в настоящий момент ещё несколько фирм разрабатывают и предлагают такую технику, что, конечно же, идёт только на пользу конечному потребителю. При этом уже возникло несколько различного рода интегрированных систем, в которых возможна коммутация не только звуковых, но и иных сигналов, например, видео. И, в принципе, не исключена ситуация, когда, например, на Останкинском (или подобном ему) гигантском телецентре всё будет коммутироваться и управляться вообще с одного единого центрального компьютера. (Конечно, это будет не привычная "персоналка", а серьезный мощный mainframe-сервер).

Однако вернёмся к основной теме. Помимо устройств, которые осуществляют само соединение входов и выходов различной аппаратуры между собой во всех мыслимых и немыслимых сочетаниях, есть и ещё одна большая группа устройств: различного рода сплиттеры и дистрибьютеры сигналов.

Достаточно часто возникает необходимость сигнал от одного источника подать на несколько потребителей, причём одновременно. Например, микшерный пульт, как правило, имеет всего один выход, а подать сигнал надо на несколько усилителей мощности.

Конечно, если их два-три, то можно просто взять и соединить все входы параллельно. А если их десять? Двадцать? Еще больше? Уже так просто не получится…

Или если надо сигнал с одного сценического микрофона отправить сразу на два пульта, основной и мониторный? А ведь сам сигнал очень малого уровня. Куда уж тут параллелить входы пультов… Да ещё если учесть и длинный кабель…

В случае же автономных цифровых систем звукозаписи эта проблема ещё больше обостряется, так как необходимо обеспечить максимальное качество сигнала для записи, и одновременно - возможность его подачи для мониторинга артистам. Мониторинг, как правило, осуществляется с помощью каких-либо внешних устройств, и производится путём контролирования именно входящих сигналов, так как сквозного канала в подавляющем большинстве систем просто нет. Иногда имеющийся цифровой контрольный выход осуществляет вывод сигналов с некоторой задержкой, которая может оказаться весьма ощутимой.

Вот тут-то и возникает необходимость в сплиттерах и дистрибьютерах. Строго говоря, никакой принципиальной разницы между ними нет. Просто так уж исторически сложилось, что первыми появились пассивные микрофонные сплиттеры (от английского split - разъединять, расщеплять) на трансформаторах, которые позволяли подключать один микрофон к двум пультам, и обеспечивали их гальваническую развязку. Чуть позже появились и активные устройства, которые могли иметь существенно большее число одновременно и независимо работающих выходов. Поэтому любое устройство, которое имеет несколько выходов одного и того же сигнала, можно называть и сплиттером, и дистрибьютером. Хотя чаще всё же сплиттером называют те устройства, которые имеют только два выхода.

Наиболее широко используются, как и следовало ожидать, именно микрофонные сплиттеры. Причём и по настоящее время достаточно часто можно их встретить в пассивном варианте, что в случаях ограниченного бюджета вполне оправдано. Хотя, конечно, такие сплиттеры не следует применять при необходимости подавать микрофонный сигнал более чем на два пульта одновременно - из-за влияния кабелей и взаимного влияния входов друг на друга.

Активные же сплиттеры, благодаря встроенному в них микрофонному предусилителю, обеспечивают гораздо более высокое качество сигнала, да и число одновременно работающих их выходов может быть любым. А так как каждый выход обычно имеет свой собственный выходной буфер (усилитель), то взаимовлияние подключенных входов полностью исключается, да и качество передачи уже усиленного сигнала, имеющего высокий уровень, по длинному кабелю, несравненно лучше, чем слабого сигнала, подаваемого в линию непосредственно с микрофона.

Кроме рассмотренных выше видов сплиттеров, ингда встречаются ещё и пассивные "сплиттеры", а также коммутаторы - для мощных звуковых сигналов. Слово "сплиттеры" здесь намеренно взято в кавычки, так как такого рода устройства никакого собственно разделения сигналов не осуществляют, а представляют собой просто несколько параллельно соединённых гнёзд, иногда с небольшими предохранительными резисторами внутри. И применяются они только для наушников.

Коммутаторы же предназначены для поочерёдного присоединения нескольких контрольных мониторов к выходу одного студийного усилителя мощности. Однако при этом необходима большая аккуратность, так как допустимые мощности для мониторной акустики ближнего и дальнего поля чаще всего очень сильно отличаются друг от друга, причём разница эта может достигать десяти и более раз. А сжечь киловаттным усилителем 100-ваттную колонку можно очень быстро… Так что - будьте осторожны!

И в заключение, раз уж речь зашла о студиях, мониторах и контроле, то просто необходимо упомянуть ещё об одной, весьма специфической и чисто студийной разновидности коммутатора/сплиттера в одном лице - студийном контроллере, или блоке управления мониторами.

В самом деле, ведь в любой мало-мальски приличной студии имеется, как минимум, две пары мониторов, причём каждая из них может иметь свой собственный усилитель мощности, или же он может быть встроен в сам активный монитор, и чаще всего такого рода усилители не имеют своего оперативного регулятора громкости. Точек же тракта, где необходим контроль, всегда по меньшей мере две - это выход самого пульта и выход рекордера, на который осуществляется запись. Но и рекордеров может быть больше двух, и их рабочие уровни могут сильно отличаться, да и число мониторов может быть не два, а три или даже четыре, да плюс ещё наушники…

Таким образом, студийный контроллер должен иметь несколько входов и несколько же выходов, то есть сочетать в себе функции как коммутатора, так и дистрибьютора. Кроме этого, необходимо ещё и иметь возможность в процессе контроля оценить моносовместимость сигналов, да и обычный регулятор громкости тоже не помешает… В

некоторых моделях микшерных пультов отдельные из перечисленных элементов могут встречаться, но в полном объёме описанных функций нет ни в одном пульте.
Серийно же такого рода устройства практически не выпускаются, и вследствие этого они мало известны российским звукорежиссёрам, хотя в любой западной студии они имеются в обязательном порядке. Правда, сделаны они чаще всего на заказ, и часто весьма и весьма именитыми авторами. (Например, довольно много таких контроллеров делает Мэнли.) Единственное известное исключение из этого правила - выпускаемый фирмой Focusrite так называемый Blue 300 Mastering Controller. Однако, как очевидно из самого названия, он является весьма специфическим, очень дорогим устройством, и далеко не каждая студия может его себе позволить…
Техника развивается, появляются новые технологии, и коммутация не стоит на месте, развиваясь вместе с другими видами оборудования. Ведь новое и соединять часто нужно по-новому…
Американская компания Apogee Electronics известна профессиональным пользователям, прежде всего, как производитель цифро-аналоговых и аналого-цифровых преобразователей. Инженеры этой компании проявляют повышенное внимание к качеству передачи сигнала, что заставило их поработать и над созданием соответствующего "окружения", в частности, коммутационного кабеля, исключающего увеличение джиттера при передаче цифрового сигнала. Кабель от Apogee Electronics называется Wyde Eye, и его можно использовать также для передачи аналогового сигнала - от этого звук только выиграет. Wyde Eye производится в условиях жесткого контроля таких важнейших параметров, как волновое сопротивление и погонная емкость. Выпускаются два варианта кабеля: симметричный - AES/EBU сопротивлением 110 Ом, и коаксиальный - S/PDIF сопротивлением 75 Ом.

*Мультимедиа и Интернет*
*Программа PowerPoint*

Мультимедиа – это понятие все чаще употребляется при обсуждении тех или иных программных продуктов. Мультимедиа – это технология , позволяющая объединять в единой программе словесную информацию, звук, анимацию и графические изображения. Мультимедиа – сложное слово, состоящее из двух понятий. Мульти – это много, медиа – носитель. Другими словами, мультимедийные технологии позволяют создавать продукт, способный предоставлять информацию различного свойства. Также нужно знать, что мультимедийные технологии подразумевают два аспекта: аппаратный и программный. Аппаратный аспект представлен как стандартными средствами – видеоадаптерами, мониторами, дисководами и накопителями на жестких дисках, так и специальными – приводами CD-R, звуковыми картами. Все эти средства обеспечивают непосредственный доступ к информации. Но существуют и аппаратные средства, которые обеспечивают процесс создания мультимедийных продуктов.
Программная сторона мультимедиа также может быть подразделена на две, одна из которых обеспечивает доступ пользователя к программе, а другая используется при создании самого мультимедийного продукта.
Самыми первыми мультимедийными программами были компьютерные игры: при их создании использовали различные способы анимации, графику высокого разрешения, звук. Использование средств мультимедиа дало толчок к дальнейшему развитию и совершенствованию ПК: резко возросли быстродействие, объемы памяти, существенно улучшились возможности графических подсистем.
Значительное место в мультимедийных программах заняли обучающие и общепознавательные, что послужило толчком для использования компьютеров в быту для развлечения и обучения.
Мы познакомимся с самой распространенной мультимедийной программой PowerPoint, позволяющей создавать самостоятельно мультимедийные продукты, которые называются презентациями. Работа над презентацией дает возможность применить все наши знания и

умения, полученные ранее, а также расширит ваши представления о работе компьютерного художника, вводя в сферу его деятельности элементы деятельности сценариста, режиссера, оператора, звукооператора, аниматора.

Заключительные занятия мы посвятим знакомству с Интернет, который является специфической мультимедийной средой для деятельности художника. Многие понятия, которые возникают при этом, вам будут уже знакомы из занятий по созданию альбомов презентаций. На наш взгляд, такая последовательность наиболее естественного, так как подготавливает начинающего художника к созданию электронных дизайнерских мультимедийных разработок. Восприятие информации с экрана имеет свою специфику, определяющую художественные приемы создания композиций для дизайна веб-сайтов и технологические особенности, накладывающие свои требования на работу художника. Дизайн веб-сайта представляет собой мульимедийный продукт, так как используетвсе виды передачи информации: текст, графику, анимацию, звук, видео. Для создания эскиз веб-сайта мы воспользуемся программой PowerPoint.

Даже самый простой компьютер, будучи оборудован динамиками или наушниками можно считать мультимедийными.

У начинающего компьютерного художника программа PowerPoint вызывает интерес по нескольким причинам. Во-первых, в ней уже представлено множество различных художественно оформленных страниц или слайдов , которые содержатся в специальном окне «шаблоны слайдов». Во-вторых, при желании в этих предлагаемых шаблонах можно многое изменить: цвет различных деталей рисунка, цвет шрифта. Кроме того, можно создавать свое оформление.

В этой программе при создании слайдов можно использовать уже известные нам по программе Word автофигуры и WordArt, различные способы заливки шрифтов, теней, участков рисунков.

Но, конечно, самым интересным в этой программе являются ее возможности анимации объектов: рисунков, иллюстраций, надписей. Даже сами слайды могут сменять друг друга различными способами. Кроме того, каждое действие с объектами можно сопровождать различными звуками: звук пишущей машинки, колокольчики и т.д.

## I. Введение.

Хоровая музыка принадлежит к наиболее демократичным видам искусства.

Большая сила воздействия на широкий круг слушателей определил её значительную роль в жизни общества.

Воспитательные и организационные возможности хоровой музыки огромны. В истории человечества были периоды, когда хоровая музыка становилась средством идеологической и политической борьбы.

Так в методике работы с детским хором всегда существовали и существуют различные аспекты. Вообще приобщение детей к музыке всегда начинается через пение. Потому, что пением дети начинают заниматься с раннего возраста, ещё в детски садах. Следовательно – пение – является доступным видом музыкального искусства. И совершенствование в этой сфере всегда актуальны. В процессе обучения пению развивается этическое воспитание, связанное с формированием личности ребёнка, а так же его музыкальные данные в соответствии с голосом.

В наше время вокальное воспитание детей осуществляется в детской музыкальной школе, в хоровых студиях, в общеобразовательной школе (на уроках музыки) в центрах эстетического воспитания. Очень интересно то, что детское пение также способствует исследованиям для медицины, психологии, акустики, педагогики и т.д. Так возникает теория и система музыкального воспитания детей.

Проблема эстетического воспитания средствами искусства, требует углубленного изучения вопросов, связанных с музыкальным воспитанием и развитием учащихся.

Несмотря на все сложности и перипетии в России нынешнего времени, хоровое искусство остаётся жизнеспособным. Оно выдерживало соперничество со средствами массовой информации, где в настоящие время зарождаются новые виды творчества.

Прежде всего руководитель хора и его организаторы должны твёрдо уяснить себе цель и задачи создания детского хора и в соответствие с ними строить работу.

## II. Особенности работы с детским хором.

### 1. Возрастные характеристики детского голоса.

Детские голоса соответствуют примерно голосам женского хора. Отличие заключается в ширине диапазона (он несколько меньше). А так же различен в характере звучания. Детские голоса более «светлые», «серебристые», нежели женские.

Сопрано детского хора от *до* I – до *соль* II октавы.

Альт детского хора от *ля* малой до *ре* II октавы.

У детей специфичный голосовой аппарат (короткие и тонкие голосовые связки, малой ёмкости лёгкие). Свойственно высокое головное звучание,

характерная лёгкость, «серебристость» тембра (особенно у мальчиков), но нет тембральной насыщенности.

Условно детские голоса в хоре можно разделить на 3 группы:

1) Детская, от самого младшего возраста до 10-11 лет. Фальцетное звукообразование. Довольно небольшой диапазон, если по максимуму: *до* I октавы – *до* II октавы, или *ре* I – *ре* II октавы. Это дети младшего школьного возраста (1-4 класса). Небольшая сила звука p - mf. И причём нет существенного развития между мальчиками и девочками. В репертуаре таких хоровых коллективов имеются по сути 1-2-х голосные произведения.

В таком начальном этапе хорового воспитания закладывается профессиональные навыки пения: интонирование, вокальная техника, ансамблирование.

2) 11-12 до 13-14 лет. Средний школьный возраст. Уже есть предрасположенность на грудное звучание. Несколько расширяется диапазон (*до* I октавы – *ми, фа* II октавы). 5-7 класс, наблюдается некоторая насыщенность звучания. У девочек прослеживается развитие женского тембра. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны.

Сопрано *до, ре* I октавы – *фа, соль* II октавы

Альты *ля* малой октавы – *ре, ми*$^{b}$ II октавы

В этом возрасте более широкие возможности. В репертуар можно включить произведения гармонического склада и несложные полифонические произведения. Так же $2^{x}$ - $3^{x}$ голосные партитуры.

3) 14-16 лет. В основной массе сформировавшиеся. В этих голосах смешивают элементы детского звучания с элементом взрослого (женского) голоса. Выявляется индивидуальный тембр. Расширяется диапазон до 1,5 – 2 октавы. Звучание смешанное, 8 – 11 класс. У мальчиков заметнее и раньше выявляются элементы грудного звучания.

В репертуаре старших хоров произведения различных стилей и эпох.

У девочек заканчивается формироваться голос. Мальчики подвержены мутации и редко в этом возрасте поют в хоре.

Следует отметить, что полный диапазон каждой партии в детском хоре может расшириться:

Сопрано до ля, си$^{b}$ II октавы.

Альты до соль малой октавы.

Правильное представление о примарных тонах, или зоне примарного звучания, переходных звуках и звуковом диапазоне детского голоса позволит хормейстеру определить удобный участок звуковой шкалы для пения. А также выбрать соответствующий репертуар, способствующий наилучшим образом развитию детского голоса.

Примарные – это певческие звуки звучащие наиболее естественно в сравнении других тонов голоса. Следовательно, при пении в примарной зоне все звенья голосового аппарата работают с естественной природной координацией.

У большинства детей домутационного периода зона примарного звучания фа$^1$ – ля$^1$. Следует начинать распевание с этих тонов. Другие специалисты и педагоги считают, что она расположена ниже и связана с функционированием аппарата в процессе речи. Выяснено, что эта зона в разные годы – до наступления мутационного возраста – меняется. И среднее значение высоты *ре*$^1$ – *ля*$^1$. Выяснено что, понижение голоса от 3-4 лет связано со становлением речевой функции и отсутствие полноценного вокального воспитания.

2. Вокальные упражнения в детском хоре.

Проба голосов проходит при индивидуальном прослушивание – пение гаммы (*до*$^1$ – *до*$^2$ ).

Когда в процессе работы – яснее проявляется тембр, тогда классифицируют голоса на сопрано и альты.

Певческое дыхание.

По мнению многих хоровых деятелей, дети должны пользоваться диафрагмальным дыханием.

Непременно нужно контролировать и проверять каждого ученика насколько он понимает, как правильно брать дыхание, обязательно показывать на себе. Маленькие певцы должны брать воздух носом, не поднимая плеч, и ртом при совершенно опущенных и свободных руках.

При ежедневных тренировках организм ребёнка приспосабливается. Закрепить эти навыки можно с помощью упражнений на дыхание без звука:

- Маленький вдох – произвольный выдох.
- Маленький вдох – медленный выдох на согласные «ф» или «в» на счёт до шести, до двенадцати.
- Выдох со счётом на распев в медленном темпе.
- Короткий вдох носом и короткий выдох через рот на счет восемь.

Подобное упражнение можно повторить поднимая и наклоняя голову – без остановок, а так же поворачивая голову на право и налево.

Нужно заметить, что эти упражнения очень полезны, как для формирования привычки правильного дыхания, так и для разогрева голосового аппарата.

Очень многие педагоги вокалисты в своей практике уделяют внимание упражнениям на дыхание без звука. Идёт переключение учащегося на мышечное чувство, отвлекая его на время от певческого формирования звучания. Ведь умеренный вдох и медленный выдох создают правильную установку мышц, и вырабатывает физическую упругость и выносливость.

Следовательно, когда будет разучиваться произведение, мышцы будут принимать правильное положение, при взятии дыхания.

И чем серьезней будет выполняться упражнение на дыхание, тем качественней этому найдётся применение на практике, уже в хоровых произведениях.

Начальным этапом пения является распевание. Его следует начинать с наиболее ярких звучащих тонов, т.е. примарных тонов. У альтов это *ми*$^b$ –

*фа*[1], сопрано *соль*[1] – *ля* [1]. Но поскольку у всех детей разная природа голоса, то бывают отклонения от нормы и это можно рассматривать как исключение.

Принципы подбора вокальных упражнений.

Занятия, как правило, начинают с распевания, здесь можно выделить две функции:

1) Разогревание и настройка голосового аппарата певцов к работе.
2) Развитие вокально хоровых навыков, достижения качественного и красивого звучания в произведениях.

Подготовка к работе – создание эмоционального настроя, и введение голосового аппарата в работу с постепенной нагрузкой (звуковой динамический диапазон, тембр и фонация на одном звуке).

Каковы же наиболее распространенные недостатки в пении у детей?

Это неумение формировать звук, зажатая нижняя челюсть (гнусавый звук, плоские гласные) плохая дикция, короткое и шумное дыхание.

Распевание хора организует и дисциплинирует детей и способствует образованию певческих навыков (дыхание, звукообразование, звуковедение, правильное произношение гласных).

На распевание отводится в начале 10-15 минут, причём лучше петь стоя.

Упражнение для распевания должны быть хорошо продуманы, и даваться систематически. При распевании (пусть и кратковременном) руководитель хора должен давать различные упражнения на звуковедение, дикцию, дыхание. Но эти упражнения не должны меняться на каждом уроке, потому как дети будут знать, на выработку какого навыка дано это упражнение, и с каждым занятием качество исполнения распевки будет улучшаться. Распевание должно быть тесно связано с изучением нотной грамоты и с прорабатываемым песенным материалом.

Иногда упражнения могут носить эпизодический характер, чаще это напевки изучаемого материала (обычно берутся, трудные места).

Важный момент! Эти упражнения разного рода не должны быть самоцелью в хоровой работе, это лишь средство овладения навыком.

В распеваниях не всегда следует доходить до крайних звуков диапазона (например у сопрано до звуков *ля*$^{b}$ – *си*$^{b}$ II октавы).

А.В. Свешников работал a’cappella без поддержки рояля и начинал пение с гласной «а» на одном звуке, хотя и считал её самой трудной гласной в пении. Ведь если рассматривать певческую традицию гласная «а» наиболее звучащая гласная, потому как дети по своей певческой природе поют естественно и непринужденно. В их манере пения не утрачены качества которые со временем модифицируются у взрослых.

Чтобы настроить и сосредоточить детей, привести их в рабочее состояние хорошо начать распевание как бы с «настройки». Петь в унисон закрытым ртом (приложение 1)

Это упражнение поётся ровно без толчков, на равномерном непрерывном (цепном) дыхании, мягкие губы не совсем плотно сомкнутые. Начало звука и его окончание должны быть определёнными. В дальнейшем это упражнение можно петь с ослаблением и усилением звучности (< >).

Это упражнение можно петь на слоги *ма* и *да*. Это упражнение приучит детей округлять и собирать звук, сохранить правильную форму рта при пении гласной «А». Очень удобно петь на слоги *лю*, *ле*, потому как это сочетание очень естественно и легко воспроизводится. Здесь нужно следить за произношением согласной «Л», её не будет при слабой работе языка. А гласные «Ю, Е» поются очень близко.

Если при очередном перенесение звука на соседний появляется большое напряжение то это свидетельствует о нарушение координации в работе голосового аппарата. В этом случая следует вернуться в примарную зону, откуда было начато упражнение снять форсировку и обратить внимание на певческую установку. Примерная зона – тон свободной речи.

Это упражнение может быть полезным для развития динамического диапазона, начать со средней звучности. Ноту на mf, следующей на mp и так чередуя. Этот принцип пропевания надо оставлять на всех высотных положениях звуков.

Соединения с сонорными согласными на одном звуке.

По мере того как продвигаются успехи пения на одной ноте с ансамблем унисона, следует постепенное расширение диапазона (секунда, терция, кварта и т.д.).

Следующее распевание поступенное нисходящее, или восходящее движение, в зависимости от движения звучание голоса настраивается на фальцетное, или грудное. Диапазон этого распевания *до*$^1$ (*ре*)$^1$ – *ля*$^1$ (*си*)$^1$ октавы по хроматической гамме (приложение 2).

Распевание с буквой «И» - полезны. Сама буква светлая очень, помогает уйти от глухого звучания, устранить носовой призвук, естественно при правильном формировании. Развивает энергетику.

Следующее упражнение пропевание фраз с повторяющимся слогом при переходе на следующий звук (приложение 3). Обучение пению на легато (приложение 4) это самое сложное.

Кантилена – основа пения. Одна из основных задач хормейстера, научить хор петь legato. За штрихом legato следуют и другие штрихи non legato, marcato. Причём обучение петь на legato способствует закреплению навыка дыхания, развития широкого и цепного дыхания. Плавность в пении и необходимость следить за скоростью и одномоментностью переходов – необходимость для кантилены в пении (приложение 5). Это упражнение ещё служит для чистоты интонирования интервалов, от секунды до октавы.

Следующее упражнение на staccato, когда достаточно прочно усвоено legato, non legato, marcato.

Staccato требует более техничного и глубокого владения мышцами, при хорошем дыхании. Четкая фиксация звука и чистое интонирование в высокой вокальной позиции (приложение 6). упражнение на совмещение legato и staccato, является обязательным.

Хорошо менять штрихи с staccato переходить на legato. Параллельно идёт работа над выравнивание гласных, пропеваемых плотным, опёртым звуком (приложение 7).

По мнению Свешникова – желательно что бы дети к концу 1 полугодия освоили пение трезвучий (без нажима на горло (нижние звуки)). Это упражнение развивает диапазон (приложение 8). Полезно упражнение квинтами (приложение 9).

Распевки существуют и для развития динамического диапазона. Так называемые в работе – нюансы (крещендо, диминуэндо) вводится постепенно. Здесь внимание должно быть сосредоточено, на тонусе мышц голосового аппарата, чтобы оно было таким же активным на пиано, как и на форте.

В работе над нюансами следует избегать резкогого перехода к p, или f, это должно быть плавное изменение звучности и считается очень сложным в исполнительской практике. Сначала отрабатывают на одном звуке. Что бы получилось крещендо, надо позаботиться, о хорошем активном пиано, и наоборот.

Упражнения, развивающие подвижность голоса начинают с умеренных темпов и постепенно переходят к более быстрым.

Воспитанник хорового училища В. Кирюшкин вспоминал: «Свешников делал то, что никто теперь не делает, - заставлял нас петь чистыми квинтами. А что такое чистые квинты? Это первые обертоны, это подстраивание не под темперированный, а под чистый строй. Когда дети приобрели опору певческого дыхания полезно дать упражнения на слоги хи-ха поступенно в диапазоне квинты, вниз и вверх по полутонам.

Придыхательная согласная «Х» снимает мышечное перенапряжение с гортани и при правильном использование смягчает атаку звука. Придает ровность пению, а так же способствует лучшему интонированию и вокализации той буквы с которой сочетается.

Однако при неправильной дыхательной опоре, звук может опуститься на гортань и перенапрячь её.

Примерно через 1,5-2 месяца после начала занятий можно применять упражнения на филирование звука. Это позволяет детям тренироваться на дыхании опору звука, петь по руке дирижера и тренировать навык динамической гибкости (приложение 10).

Последующие упражнения составлены с целью увеличения фраз (способствует также продолжительности выдоха) (28). Подобное упражнение – активизирует голосообразующие органы – это, и служит для развития подвижности голоса.

При пении подобных упражнений дети должны помнить чем быстрее темп, тем голос должен быть легче. Меньше «работы» связками. Не «грузить» каждую ноту, а дотрагиваться. Подвижность голоса и есть меньшая работа связок.

Существует и работа над тембром, и главная цель этой работы – сглаживание регистровых переходов, т.е. одинаковое выровненное звучание голоса на всём диапазоне. Для подобного рода упражнений сначала используют восходящее и нисходящее поступенное пропевание звуков, затем использование скачков с заполнением. Расширение скачков происходит

постепенно, в зависимости, насколько успешно проходит работа, и как быстро дети освоят элементарные принципы над этой работай.

В заключение скажу, что навыки, формирующиеся во время распевок в следствии становятся рефлекторными. И, по сути, в одном упражнение можно выявить целый комплекс выработки навыков.

3. Работа над вокально хоровыми навыками.

Дикция (греч.) – произношение «Критерий достижения хорошей дикции в хоре – это полноценное усвоение содержания исполняемого произведения аудиторией»[1]

Формирование хорошей дикции основывается на правильно организованной работе над произношением гласных и согласных. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов, как можно чётче и яснее произносить согласные. Это совсем неплохо потому что именно ясность согласных помогает понять текст произведения. Формирование гласных и произношение их так же необходимо. Необходимо научить хор и приёму редуцирования[2] и продолжительности выдерживания звука на гласных, нейтрализация гласных, произнесение их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования чем в речи. Быстрому произношению согласных с оттеснениями их внутри слова к последующему гласному. Хорошее певческое произношение отличается особым режимом дыхания.

Работа над гласными.

Основной момент в работе над гласными – воспроизведение их в чистом виде, то есть без искажений. В речи смысловую роль выполняют согласные, поэтому не совсем точное произношение гласных мало влияет на понимание слов. В пении длительность гласных возрастает в несколько раз, и малейшая неточность становится заметна и отрицательно влияет на чёткость дикции.

Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембральной ровности звучания хора и достижение унисона в хоровых партиях. Выравнивание гласных достигается путём перенесения вокальной правильной позиции с одной гласной на другую с условием плавности перестройки артикуляционных укладов гласных.

А.В. Свешников составил схему выравнивания гласных, которую по его выражению применял в зависимости от того «что требуют звуки» (осветление, озвончение или округление). По этой схеме выравнивания можно начинать с любой, лучше всего звучащей гласной в хоре когда каждое звено при пение охватывало все гласные.

Округление гласных осуществляется за счёт прикрытия звука, не следует путать это понятие с затемнением.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| а | е | и | о | у |

[1] Теория и практика работы с детским хором. Г.П. Стулова. М, 2002г.

[2] Редукция – ослабление артикуляции звука. Неясное произношение гласных звуков. – редуцированный гласный.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| а – е – и – а<br>а – е – о – а<br>а – е – у – а | е – а – и – е<br>е – а – о – е<br>е – а – у – е | и – а – е – и<br>и – а – о – и<br>и – а – у - и | о – а – и – о<br>о – а – е – о<br>о – а – у – о | у – а – и – у<br>у – а – е – у<br>у – а – о – у |
| а – и – е – а<br>а – и – о – а<br>а – и – у – а | е – а – а – е<br>е – и – о – е<br>е – и – у – е | и – а – а – и<br>и – е – о – и<br>и – е – у – и | о – е – а – о<br>о – е – и – о<br>о – е – у – о | у – е – а – у<br>у – е – о – у<br>у – е – и – у |
| а – о – и – а<br>а – о – е – а<br>а – о – у – а | е – о – а – е<br>е – о – и – е<br>е – о – у – е | и – о – е – и<br>и – о – а – и<br>и – о – у – и | о – и – а – о<br>о – и – е – о<br>о – и – у – о | у – и – а – у<br>у – и – е – у<br>у – и – о – у |
| а – у – и – а<br>а – у – е – а<br>а – у – о – а | е – у – а – е<br>е – у – о – е<br>е – у – и – е | и – у – е – и<br>и – у – е – и<br>и – у – о – и | о – у – а – о<br>о – у – е – о<br>о – у – и – о | у – о – а – у<br>у – о – и – у<br>у – о – е – у |

С точки зрения работы артикуляционного аппарата образование гласного звука связано с формой и объёмом ротовой полости. Формирование гласных в высокой певческой позиции в хоре представляет определённую трудность.

Звуки «У, Ы» - формируются и звучат более глубоко и далеко. Но фонемы имеют устойчивое произношение, они не искажаются, в словах эти звуки труднее поддаются индивидуализированному произношению, чем «А, Е, И, О». У разных людей, они звучат приблизительно одинаково.

Отсюда и следует специфическое хоровое применение этих звуков при исправление «пестроты» звучания хора. И унисон достигается легче именно на этих гласных, а также тембрально хорошо выравнивается звук. При работе с произведениями, после пропевания мелодии на слоги «ЛЮ», «ДУ», «ДЫ» - исполнение со словами приобретёт большую ровность звучания, но опять же если певцы хора внимательно будут следить за сохранением одинаковой установки артикуляционных органов, как при пение гласных «У и Ы».

«У» Требует высокого подсвязочного давления, естественная певческая установка гортани. Использование гласной «У», особенно на начальном этапе работы над певческим навыком в хоре, важно для выработки певческого дыхания, ликвидация горлового пения, форсированного звучания, возникающего у певцов от неправильного положения гортани. С применением мягкой атаки эта гласная помогает сглаживать регистры на переходных звуках и округлять их. Свешников считал гласную «У» головной, пение которой вырабатывает высокую вокальную позицию. И поскольку «У» является «тёмной» гласной, долгое пение на ней приводит к «тусклому звучанию». А.В. Свешников рассветлял её на упражнениях (У – А).

Гласная «Ы» является производной от «И», и если в речи «Ы» звучит мгновенно, в пение он фиксируется протяженностью звука.

Чистый гласный звук «О» обладает свойствами звуков «У, Ы», но в меньшей степени.

Наибольшую пестроту в пение придаёт гласный звук «А» поскольку разными людьми произносится по-разному, в том числе у разных языковых групп, это следует учитывать, исполняя произведение на иностранных языках. Например, у итальянцев – «А» из глубины глотки, у англичан – глубоко, а у славянских народов гласная «А» имеет плоское грудное звучание. Использование этой фонемы в занятиях с начинающими учениками нужно весьма осторожно. Свешников начинал обучение с гласной «А», солидарен с педагогом-вокалистом И.П. Пряниковым: «У большинства певцов хороший звук легче всего образуется на гласной «А», потому что при нём части рта и языка находятся в натуральном положении».

«И, Э» - стимулируют работу гортани, вызывают более плотное и глубокое смыкание голосовых связок. Их формирование связано с высоким типом дыхания и положением гортани, они осветляют звуки и приближают вокальную позицию. Но эти звуки требуют особого внимания в отношении округления звука.

Гласная «И» должна приближённо звучать к «Ю», иначе приобретает неприятный, пронзительный характер. И что бы звучание не было «узким» необходимо соединять её с гласной «А» (И-А).

Гласная «Е» должна быть сформирована как бы от артикулярного уклада *а*.

Гласные «Э, Ю, Я, Ё» благодаря скользящему артикулярному укладу, поются легче чем чистые гласные.

Таким образом работа в хоре над гласными – заключается в достижении чистого произношения в сочетании с полноценным певческим звучанием.

Работа над согласными.

Согласные делятся на звонкие, сонорные и глухие, в зависимости от степени участия голоса в их образовании.

Следуя из функции голосового аппарата на 2-е место после гласных, следует поставить сонорные звуки: «М, Л, Н, Р». Они получили такое название, так как могут тянуться, нередко стоят наравне с гласными. Этими звуками добиваются высокой певческой позиции, и разнообразия тембровой краски.

Далее звонкие согласные «Б, Г, В, Ж, З, Д» - образуются при участии голосовых складок и ротовых шумов. Звонкими согласными, как и сонорными, добиваются высокой певческой позиции и разнообразия тембровой краски. На слоги «Зи» достигают близости, лёгкости, прозрачности звучания.

Глухие «П, К, Ф, С, Т» образуются без участия голоса и состоят из одних шумов. Это не звучащие звуки, а направляющие. Свойственен взрывной характер, но на глухих согласных гортань не функционирует, легко избежать форсированного звучания при вокализации гласных с предшествующими глухими согласными. На начальном этапе это служит выработки чёткости ритмического рисунка и создаёт условия, когда гласные приобретают более объёмное звучание («Ку»). Считается что согласная «П» хорошо округляет гласную «А».

Шипящие «Х, Ц, Ч, Ш, Щ» - состоят из одних шумов. О глухой «Х» в сочетание с гласной указано в главе: Вокальные упражнения.

Глухую «Ф» хорошо использовать в упражнениях на дыхание без звука.

Основное правило дикции в пении – быстрое и чёткое формирование согласных и максимальная протяжённость гласных: активная работа мускулатуры артикуляционного аппарата, щёчных и губных мышц, кончика языка. Для достижения чёткости дикции особое внимание следует обратить работе над развитием кончика языка, после чего язык полностью становится гибким. Необходимо работать над эластичностью и подвижностью нижней челюсти, а с ней и подъязычной кости гортани.

Для тренировки губ и кончика языка можно использовать разные скороговорки. Например: «От топота копыт пыль по полю летит» и т.д. Все произносить твёрдыми губами, при активной работе языка. Продвигать с постепенно усложняющимися задачами. Первоначально медленно чётко, потом прибавляя темп, нюансы и т.д.

Часто возникают проблемы с произношением глухих согласных на конце слов, что требует внимания и дирижера и хора. Шебалин «Зимняя дорога» (пример) Стулова.

- Гласные в сочетании с сонорными звуками легче округляются, смягчают работу гортани позиционно приближают звук. На глухих согласных функция гортани выключена. При зажатости мышц гортани использовать сочетания слогов «по», «ку», «та» и т.д.
- При гнусавости применять гласные «А, Э» и в сочетании с губными согласными.
- При глубоком звучании голоса используют «И, Е» приближающие вокальную позицию в сочетание с переднеязычными или зубными согласными
- Открытый «белый звук», устраняется при пение гласных «У, О», в сочетании с сонорными «М, Л»
- Горловой призвук – при помощи гласных «О, У» в сочетании с глухими согласными
- Согласные окончания присоединяются при пении к последующему слогу, это будет как распевание гласных. Если 2-е гласные стоят рядом, в пении их нельзя сливать – вторую гласную спеть на новой атаке.

Согласные в пении произносятся коротко, по сравнению с гласными. Особенно шипящие и свистящие «С, Ш» потому что хорошо улавливается ухом, их надо укорачивать, иначе при пении будет создаваться впечатление шума, свиста.

Для соединения и разъединения согласных существует правило: если одно слово кончается, а другое начинается одинаковыми, или приблизительно одинаковыми согласными звуками (д-т; б-п; в-ф) то в медленном темпе их нужно подчеркнуто разделять, а в быстром темпе, когда такие звуки приходятся на мелкие длительности, их нужно подчеркнуто соединять.

Особенности произношения согласных.

- Звонкие согласные (одиночные и парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие оглушаются. У берёз (с) поникли…
- Зубные согласные «Д, З, С, Т» перед мягкими согласными смягчаются: д$^{ь}$венадцать, ка(з$^{ь}$)нь, пе(с$^{ь}$)ня и т.д.
- Звук «Н» перед мягкими согласными произносится мягко: стра(н$^{ь}$)ник.
- Звуки «Ж, Ш» перед мягкими согласными произносится твёрдо: прежний, вешний.
- Возвратные частицы «ся» и «сь» на конце слов произносятся твёрдо «как» «са» и «с».
- Сочетание «чн» «чт» «как» «шн» «шт»: ску(ш)но, коне(ш)но.
- В сочетаниях «стн» «здн» согласные т.д. не произносятся: гру(сн)о, по(зн)о.
- Сочетание «сш» «зш» в середине слова и на стыке слова с предлогом произносятся как твёрдое долгое «ш»: бе(шш)умно, а на стыке 2-х слов – как написано: произнёс шепотом.
- Сочетание «сч» и «зч» уподобляются долгому «щ»: (щщ)астье, изво(щщ)ик.
- Сонорный «р» произносится утрированно как и все глухие.

Условием ясной дикции в хоре является безупречный ритмический ансамбль. Произношение согласных требует повышенной активности произношения.

Работа над ритмической чёткостью.

Краснощёков говорил: «умение петь вместе, ритмически чётко одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, чётко выявлять метрическую структуру произведения – является важнейшим качеством хоровых певцов, ибо в ритмичности исполнения заключается тот порядок, без которых, не может быть решена ни одна творческая задача».

Развитие ритмического чутья начинается с первого же момента работы хора. Длительности должны активно отсчитываться.

Способы счёта:

- вслух хором ритмический рисунок.
- простучать (прохлопать) ритм и вместе с тем считать ритм песни.

После этой настройки солфеджировать, а уж потом петь со словами.

Ритмические особенности ансамбля вызываются также общими требованиями к взятию дыхания, обязательно в нужном темпе. При смене темпов или при паузах не допускать удлинения, или укорачивания длительности. Чрезвычайную роль играет одновременное вступление поющих, взятие дыхания, атаки и снятия звука.

Н.Н. Данилин: «слаженность хора познается во вступление после паузы. Каждый понимающий, по вступлению партии судит: доучен хор или нет».

В профессионально обученных детских хоровых коллективах, чтобы добиться выразительности и точности ритма применяют упражнения на

ритмическое дробление, что впоследствии переходит во внутреннюю пульсацию, и придаёт тембровую насыщенность. Метод дробления на мой взгляд самый эффективный и известен с давних лет.

## 4.Приёмы развития слуха и голоса детей

При отборе наиболее эффективных приемов вокальной работы с детьми следует опираться на опыт прогрессивных методистов прошлого и настоящего времени.

Среди известных методических приемов для развития слуха и голоса можно выделить следующие.

**Приёмы развития слуха,** направленные на формирование слухового восприятия и вокально-слуховых представлений:

- Слуховое сосредоточение и вслушивание в показ учителя с целью последующего анализа услышанного;
- Сравнение различных вариантов исполнения с целью выбора лучшего;
- Введение теоретических понятий о качестве певческого звука и элементах музыкальной выразительности только на основе личного опыта учащихся;
- Использование детских музыкальных инструментов для активизации слухового внимания и развития чувства ритма;
- Повторения отдельных звуков за инструментом с целью научится выделять высоту тона из тембра не только голоса, но и музыкального инструмента;
- Подстраивание высоты своего голоса к звуку камертона, рояля, голосу учителя или группы детей с наиболее развитым слухом;
- Пение «по цепочке»;
- Моделирование высоты звука движениями руки;
- Отражение направления движения мелодии при помощи рисунка, схемы, графика, ручных знаков, нотной записи;
- Настройка на тональность перед началом пения;
- Устные диктанты;
- Задержка звучания хора на отдельных звуках по руке дирижёра с целью выстраивания унисона, что заставляет учащихся сосредотачивать слуховое внимание;
- Выделение особо трудных интонационных оборотов в специальные упражнения, которые исполняются в разных тональностях со словами или вокализацией;
- В процессе разучивания произведения смена тональности с целью поиска наиболее удобной для детей, где их голоса звучат наилучшим образом;
- Письменные и устные задания на анализ вокального исполнения;
- Выделение звуков из гармонических интервалов и аккордов и воспроизведение их хором в мелодическом и гармоническом вариантах и т.п.

**Основные приемы развития голоса, относящиеся к звукообразованию, артикуляции, дыханию, выразительности исполнения:**

- представление «в уме» первого звука до того, как он будет воспроизведён вслух;
- вокализация певческого материала легким стаккатированным звуком на гласный «У» с целью уточнения интонации во время атаки звука и при переходе со звука на звук, а также для снятия форсировки;
- вокализация песен на слог «лю» с целью выравнивания тембрового звучания, достижения кантилены, оттачивания фразировки и пр.;
- выработка активного piano как основы воспитания детского голоса;
- при пении восходящих интервалов верхний звук исполняется в позиции нижнего, а при пении нисходящих – напротив: нижний звук следует стараться исполнять в позиции верхнего;
- расширение ноздрей при входе (а лучше – до вдоха) и сохранения их в таком положение при пении, что обеспечивает полноценное включение верхних резонаторов, при этом движении активизируется мягкое небо, а эластичные ткани, выстилаются упругими и более твердыми, что способствует отражению звуковой волны при пении и, следовательно, резонированию звука;
- целенаправленное управление дыхательными движениями;
- произношение текста активным шёпотом, что активизирует дыхательную мускулатуру и вызывает чувство опоры звука на дыхание;
- беззвучная, но активная артикуляция при мысленном пении с опорой на внешнее звучание, что активизирует артикуляционный аппарат и помогает восприятию звукового эталона;
- проговаривание слов песен нараспев на одной высоте слегка возвышенным голосам по отношению к диапазону речевого голоса; внимание хористов при этом должно быть направлено на стабилизацию положения гортани с целью постановки речевого голоса;
- речевая декламация, допускающая модуляции голоса по высоте, однако при условии стабильного положения гортани; эта декламация рассматривается как переходная ступень между артикуляционными напряжениями в речи и специфически вокальными; выразительное чтение текста является одним из способов, создания в воображении детей ярких и живых образов, вытекающих из содержания произведения, т.е. приемом развития образного мышления, которое лежит в основе выразительности исполнения;
- нахождение главного по смыслу слова в фразе; придумывание названия к каждому новому куплету песни, отражающего основной смысл содержания;
- вариативность заданий при повторении упражнений и заучивания песенного материала за счет способа звуковедения, вокализируемого слога, динамики, тембра, тональности, эмоциональной выразительности и т.п.

- сопоставление песен, различных по характеру, что определяет их последовательность как на одном уроке, так и при формирование концертных программ.

**Основные приемы психолого-педагогического воздействия на учащихся:**

- творческие задания и вопросы, стимулирующие мыслительную деятельность учащихся и создающие для них поисковые ситуации;
- запись основных правил пения на плакатах;
- постоянное побуждение детей к самоконтролю и самооценке в процессе пения;
- организация соревнований на уроке между отдельными детьми, группами или классами как игровой момент, повышающий интерес к занятиям;
- юмор как способ вызвать положительные эмоции, повышающий работоспособность учащихся на занятиях;
- различные индивидуальные задания и рисунки на тему исполняемых песен для усиления эмоциональной отзывчивости детей на музыку;
- одобрение, поощрение учителем успехов учеников с целью стимуляции их интереса к занятиям;
- использование дыхательной гимнастики и легких физических упражнений в процессе репетиции, что снимает статические мышечные напряжения, улучшает кровообращение, восстанавливает работоспособность;
- формирование личностного и социального смысла певческой деятельности.

Использование комплекса данных методов и приемов должно быть ориентировано на развитие основных качеств певческого голоса детей путём стимулирования, прежде всего, слухового внимания и активности, сознательности и самостоятельности.

Дифференциация качества звучания голоса и элементов музыкальной выразительности, а также собственно вокальное исполнение основывается на использовании всех видов умственной деятельности учащихся. Даже представление «в уме» звука до того как он будет воспроизведен голосом, - сложный психический процесс, требующий анализа и обобщения, внимания, мышечной памяти и т.п.

Реализация такого подхода к развитию детского голоса обеспечивается знаниями педагогом голосовых возможностей детей от рождения и до наступления мутационного возраста и пониманием задач вокальной работы для каждого этапа обучения.

В певческой практике употребляется термин вокальный слух и это понятие более обширно, чем музыкальный слух. Вокальный слух – способен различать в голосах различные оттенки, нюансы, краски и возможность определять каким движением мышечных групп вызывается то или иное изменение в звуковой окраске.

В. П. Морозов писал: «Вокальный слух - это прежде всего не только слух, а сложное музыкально вокальное чувство, основанное на взаимодействии

слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, и некоторых видов чувствительности. Сущность вокального слуха в умении осознать принцип звукообразования..»

Вокальный слух имеет прямое отношение к восприятию певческого голоса и к воспроизведению.

## 5 Организация детского хора.

Как произвести отбор? Дело тактики и наблюдения инструктора. Не следует только ограничиваться быстрым заключением по немногим данным.

У одного есть возможность запоминать спетые или сыгранные фразы, у другого в чутком разговоре, по поводу испытываемого впечатления музыкального порядка.

Ребёнок с абсолютным слухом, может оказаться глуповатым при восприятии некоторых музыкальных отношений, или будет лишён задатков хорошего вкуса. Зато ученик с не обнаружившимся сразу слухом, со временем может оказать глубокий, обширный и серьёзный интерес к музыке; осознать её и стремится к высшему когда как более одаренный будет играть по слуху и не пойдет дальше, остановившись на примитивном. Поэтому к подбору детей в хор следует относиться с осторожностью, улавливать музыкальность, выяснять интерес к музыке (применять максимум способов).

1 стадия. Руководитель много должен играть, беседовать, а так же находить более естественные и приближенные пути к музыке, во всех освященных ракурсах. Чуткость и педагогический талант – вот достоверные выводы прирождённых музыкальных реакций.

Современный городской ребёнок не имеет прирожденного тяготения к мышлению гармоническому, так же у ряда поколений нет памяти на темперированный строй, слух постепенно приспосабливается к нему! Поэтому для педагога это будет трудный период, если он не чуток, не эрудирован и не разносторонний музыкант.

Следующая стадия. Постепенное внедрение в сознание слушателей – учеников звучащих элементов, организующих движение. Но это должно происходить естественным образом, а никак не насильственно. Показывать музыкальные сочинения, представлять музыкальные беседы и незаметно для слушателей ввести их в среду факторов. И успехи зафиксировать обобщением. Важно проработать соотношения: ритмических, ладовых, тональных, динамических, тембровых, темповых и т.д. Сперва направить это на восприятие, затем проверить как схвачено это свойство слухом.

### Организация репетиционного процесса.

Выбрав произведение, хормейстер, прежде всего, должен внимательно изучить его. Для этого надо наметить общий план исполнения, проанализировать трудные места.

Прежде чем приступить к разучиванию произведения руководитель проводит беседу о его содержании и характере, сообщает краткие сведения о композиторе и авторе литературного текста.

Формы ознакомления различны. Лучше его организовать прослушиванием (аудиозапись и д.р.) в исполнение высококвалифицированного хорового коллектива. Если нет возможности прослушать запись, то хормейстер сам должен воспроизвести это произведение: сыграть или напеть основные мелодии под аккомпанемент. Это поможет хористам освоению музыкальной фактуры и возможности вслушиваться в гармоническое окружение мелодии. Это способствует музыкальному развитию детей, и вносит в процесс активность и сознательность.

Вообще полезно разучивать произведение без подигрывания на инструменте, потому что это уничтожает самостоятельность. Можно отметить, что многие из известных дирижёров великолепно играли на рояле, а значит знакомили певцов с новым произведением играя партитуру, как бы она звучала в хоре (А.А. Архангельский, Н.М. Данилин, М.Г. Климов) – тем самым ориентировали певцов в содержании, стиле, музыкальной форме.

Начальная работа – сольфеджирование. В период становления юного коллектива обучение хора умению сольфеджировать – важно. Встречаются и хоры для которых читка с листа бегло наработана. При сольфеджировании проверяется точность интонирования, правильность ритмических рисунков т.е. музыкально теоретическая основа произведения. При сольфеджировании происходит отстраненное от эмоциональной стороны, понимание хористами ладогармонических, метроритмических особенностей нового произведения.

В хорах, где участники неуверенно читают ноты с листа, или вовсе их плохо знают, невозможность петь сольфеджио лишает хористов понимания музыкальной композиции изнутри.

Хоровое произведение обязательно должно быть исполнено всем хоровым коллективом в плане музыкального ознакомления, или иначе должно быть пропето «с места» (желательно 1-2 раза), хотя бы даже с техническими и исполнительскими ошибками. При читке нот с листа хоровой коллектив, всё же получает первичное представление о произведении.[3]

Если это трудное многоголосие ($2^x$ - $3^x$) то произведение можно разучивать по партиям, это продуктивный метод работы над ансамблем, строем и дикцией каждой партии. Так руководитель лучше узнает возможности певца.

Учить произведение следует по заранее намеченным частям, причём разделить их в связи со строением музыкальной речи и литературного текста, чтобы была определенная завершенность.

Перейти от одной части к другой можно лишь тогда, когда предшествующая часть освоена. Но если партия трудна, разучивание песни следует продолжать, но к закреплению трудного места следует вернуться, после ознакомления со всем произведением.

Процесс разучивания песни и работы над художественно – технической стороной исполнения сложен; требует от руководителя большого опыта, знаний и умения. Вывод: сначала разбор произведения по партиям, затем

[3] Егоров А. Теория и практика работы с хором – М., 1951 – с.226

работа над преодолением технических трудностей и художественная отделка произведения. «Самое главное – сделать отдельно каждую партию, вплоть до нюансов. И тот, хормейстер, который умеет работать с хоровой партией».[4]

Во-первых, невозможно рекомендовать какие-то сроки на ту, или иную фазу работы с хором над песней и тем более определить их границы. Многое зависит от умения и мастерства руководителя, от квалификации хора, от степени трудности произведения. При разборе нельзя отбрасывать идейно-художественную сторону. Опытный руководитель в такой момент найдёт способ привнести художественность в техническую фразу, хотя бы в малых дозах. Это выражается в ярких образных сравнениях и сопоставлениях, кроме того эти образы могут и не относится непосредственно к идейно-художественному образу данного произведения. Это закономерно и необходимо.

Нечто подобное происходит и в последний, художественный период работы над песней, когда внимание сосредоточено на художественной стороне исполнения. Здесь обратная взаимосвязь: в процессе художественной отделки хорового произведения вкраиваются и чисто технические приёмы, это тоже необходимо и закономерно.

Таким образом, можно утверждать, что процесс работы над произведением с хором нельзя строго ограничивать фазами с чётко очерченными кругом технических или художественных задач для каждой из фаз. Это будет формальным, и может приниматься лишь как схема, следуя которой руководитель в меру своего опыта, умения и способности примет те или иные методы работы.

Принципы подбора репертуара в детском хоре.

Чтобы правильно подобрать репертуар дирижёр должен помнить о задачах, поставленных перед хором, и выбранное произведение так же должно быть направлено на отработку некоторых навыков.

Репертуар должен отвечать таким требования:

1) Носить воспитательный характер
2) Быть высокохудожественным
3) Соответствовать возрасту и пониманию детей
4) Соответствовать возможностям данного исполнительского коллектива
5) Быть разнообразным по характеру, содержанию
6) Каждое произведение должно двигать хор вперёд в приобретение тех или иных навыков, или закреплять их

Брать сложные и объёмные произведения не следует. Для детей, которые будут петь это, может оказаться неразрешимой задачей, и это обязательно скажется на продуктивности в их работе, и может повлечь за собой утомление, без интересность к делу которым он занимается, в некоторых случаях даже отчуждение от хорового пения вообще (зависит от характера) ребёнка. Но сложные произведения должны входить в репертуар, их следует

[4] Виноградов К. методика работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий – Машинописная рукопись.

брать с осторожностью и с учётом всей последующей работы. В то же время большое количество легких произведений должны быть в репертуаре ограниченно, так как лёгкая программа не стимулирует профессиональный рост. А так же естественно он должен быть интересен хористам, это даёт даже некоторое облегчение в работе, так как дети будут стремиться, как можно лучше работать и прислушиваться к каждому слову руководителя.

Как было сказано выше произведение должно соответствовать возрастному уровню по тематике. И если это не так, исполнение как правило бывает неудачным и вызывает недоумение зрителей.

Произведения репертуара должны отличатся по стилистической и жанровой направленности. Успешный концертирующий хоровой коллектив имеет в перечне исполняемых произведений, сочинения различных эпох и композиторских школ:

- Хоры старинных мастеров (добаховский период)
- Хоры композиторов – полифонистов (включая И. Баха)
- Венских классиков
- Композиторов – романтиков
- Представителей современных зарубежных композиторских школ
- В русской музыке – произведения композиторов доглинковской поры (духовная и светская музыка, канты)
- Русских композиторов – классиков
- Произведения композиторов советского периода
- Обработки народных песен, выполненные выдающимися дирижерами и композиторами. Обработки народных песен разных стран.

Песенные сочинения: М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А.С. Аренский, П.Т. Гречанинов, В.С. Калинников, а так же произведения – композиторов – песенников: И.О. Дунаевского, А.Н. Пахмутовой, В. Я. Шаинского, Е.П. Крылатова.

В репертуар должно входить не менее 20 произведений. Желательно чтобы не менее половины его составляли хоры a’cappella. Хоровые студии, капеллы, хоры детских музыкальных школ, обладающие хорошей вокальной – хоровой выучкой всегда могут представить полную концертную программу a’cappella.

Чаще брать полифонические произведения. А.В.Свешников проявлял особую тягу к полифонии.

Для хора среднего возраста, когда исполнительские возможности значительнее, можно брать несложную полифонию (приложение 11). Отдельные хоры среднего школьного возраста справляются и с $3^x$ и $4^x$ голосными партитурами «Я посею ли млада младенька» - обработка М. Анцева, «Висла» - польская народная песня – обработка В. Иванникова. «Гаснет вечер» в обработке Свешникова. «Ты соловушка умолкни» Глинки в обработке Юрлова. С сопровождением «Отставала лебедушка» обработка С. Василенко, «Четыре таракана и сверчок» итальянская народная песня обработка К. Никольского.

Хоры младшего детского возраста имеют в репертуаре одно двухголосные произведения. На этом начальном этапе и закладываются необходимые профессиональные навыки – точное интонирование, ансамблирование, элементы вокальной техники. «Весна» молдавская народная песня обработка Л.Тихеевой, «Где ты милый» карельская народная песня обработка С. Осьниной.

В репертуаре старших хоров – сложные произведения. У девочек заканчивается формирование голоса, у мальчиков мутация (в хоре редко участвуют). A'cappella «Как за речною», «А кто у нас моден» обработка Лядова. «Веники» обработка Ф. Рубцова в переложение для детского хора Ю. Васильева.

В репертуарах хоров народные песни занимают особое место. Русские народные песни учат основам вокально – хоровой профессиональной школы пения. Для которой, характерна широта дыхания, вокально – интонационная устойчивость, яркая и выразительная подача слов, задушевность, радость, печаль, через богатство нюансов вокальной речи. Песни других народов открывают нам новые народные традиции, познание песенной культуры других народов.

Русская духовная музыка – по словам известного музыковеда Б. Доброхотова – «вырабатывала замечательно ровное, мягкое и согласованное звучание, необычайную чистоту строя, выразительное, глубоко осмысленное интонирование, наконец, глубокую, живую и в то же время точную динамику».[5] Духовные песнопения построены на средних звуках диапазона, исполняемые без сопровождения, вырабатывают у хористов определённый вокальный навык.

Петь в характере русскую духовную музыку – большое мастерство.

Для старшего хора «Блажен муж» П. Чеснокова, молитва Господня из Литургии святого Иоанна Златоуста П.И. Чайковского переложение для детского хора Ю. Васильева. Для среднего хора «Благослови душе моя, Господа» (из Всенощной) П. Чесноков. Знаменный роспев «Тебе поем» Г. Ломакина. «Во Царствии твоем» Чеснокова.

Исполнение песнопений в католическом варианте способствует взаимопроникновению темперированного строя инструмента и данного строя человеческого голоса, который невольно приспосабливается к механической природе оркестра. Части из месс. Из мессы Ф. G dur Шуберта "sanktus" и "kirie" переложение для детского хора Ю. Васильева, Аллилуйя из оратории «Мессия» Г. Ф. Генделя.

Разные вокально – хоровые школы:

- Католическая – приближенная к инструменту
- Православная – тембровая, наполненная «живым» человеческим звучанием.

Изучение западноевропейской хоровой музыки влияет на певческое голосообразование. Петь на языке оригинала требует от хористов иных

[5] К.Ф. Никольская – Береговская. Русская вокально – хоровая школа от древности до XXI века – М., 2003г.

навыков и иных средств художественной выразительности. Моцарт «Азбука», «Колыбельная» Брамса переложение Э. Ходош. «Кукушка» Э. Шмидта переложение Э. Ходош. «Втроём как один» (шутка) А. Сольери переложение Э. Ходош. В. Моцарт, переложение концерта сопровождением. «Аве Мария» И. С. Баха – Шегунов переложение Э. Ходош. Гершвин "Хлопай в ладоши" . Английская рождественская « We wish you a merru Christmas».

Русская музыка С. Танеев «Серенада» переложение Ю. Васильева. П Чайкавский «Соловушко» переложение для детского хора В. Соколова, М. Глинка «Попутная песня», А. Аренский «Татарская песня», Щедрин Р. «Тиха украинская ночь» для женского хора, Анцев «Задремали волны», Глинка «Жаворонок», «Эхо» Римского – Корсакова переложение Лицвенко. Русские хоровые произведения полезны для творческого роста.

Значение психологических тренингов в детском хоре.

Оригинальным является метод внедрения психологического теста в работу с детским хоровым коллективом. Что несомненным является показателем внутреннего состояния ребенка, необходимо важно знать его эмоциональное состояние, отношение к окружающему миру. По мнению психологов, это является главным приоритетом и подходом в работе с детьми. Зная темперамент и характер детей к ним легче найти подход и понять какое произведение на данном этапе будет более полезным и воспринимаемым. Не следует ставить преграду между собой и детьми, это тоже будет способствовать лучшей рабочей атмосфере в коллективе.

Предложить детям цепочку из 5-ти фигур, что бы они, каждый в своем индивидуальном понимание, составил свою.

Исходя из этого, следует:

Анализ черт – 5-ти фигур: прямоугольника, треугольника, квадрата, круга и зигзага.

У взрослого человека эта цепочка сформирована и постоянна, но у детей каждые полгода меняется. Доминирующей является 1-я фигура в цепочке, отсюда следует:

Если преобладающий % треугольников эти дети определяют лидерство, уверены в себе, не признаются в ошибках, жестокость характера. В таких случаях с преобладающей фигурой треугольник, будет полезно в репертуаре хора любая обработка народной песни.

Зигзаг – доминирующий. Это творческие ребята. Импульсивные и взрывные на подъёме. В таком случае брать произведение классиков – гармонический язык и точная строгая форма, потому как в такой музыке нет отклонения в импульсивность.

Если на 1-м месте круг, нужно обратиться к современной музыке, колкий ритм и гармония, 2ч. Форма, сонатное allegro. Это очень хороший символ. Символ гармонии, чуткие дети, мягкие и отзывчивые.

Если на прямоугольник – эта фигура не очень хороша, выражает негативные стороны ребёнка, такие как доверчивость. Но это временная фигура. Это сложный ребёнок, возможны проблемы в семье и с внешним

миром. Поэтому скорей всего в таком случае лучше подобрать задорную обработку народной песни. Но эта фигура на 1-м месте у детей встречается редко.

Квадрат – очень устойчивая фигура. Этот человек очень трудолюбив, стремится к лидерству, эмоционален. В основном материал берут из головы, но слабая сторона – пристрастие к деталям.

Исходя из тестирования. В этом случае музыку лучше распределять. Западная музыка 15% обязательно на языке оригинала. Русская музыка: Даргомыжский, Римский – Корсаков., П. И. Чайковский 20%. Духовная (церковная культовая) 10%. Современная делится на русскую 15% и на западную 5%. Народная музыка занимает господствующее положение 35% (напев обработка).

Но это не значит, что в связи с фигурами нужно брать одножанровые произведения, просто упор следует давать именно на те, которые указаны.

## Заключение.

Хоровое пение, в эстетическом воспитание детей всегда имеет позитивное начало. Это отмечалось видными деятелями культуры, философами, мыслителями всех времён и стран. В России идея первичности, т.е. основополагающей роли хорового пения, заключается в самобытном складе российской музыкальной культуры, культуры по преимуществу вокальной. Поддержание лучших отечественных традиций вокально – хорового исполнительства всегда обусловлено школьным обучением, так как именно в школах на самом раннем образовательном уровне детей существует возможность целенаправленного вокально – хорового воспитания с одновременным решением задач музыкально – эстетического развития.

Понимание методологии репетиционно – исполнительского процесса с хором, основано прежде всего на доскональном знании хороведческих проблем, на осознанном применении незыблемых методов хоровой работы. Классификация приёмов работы с хором в этом смысле не случайна. Каждый момент репетиционной работы, будь то знакомство с произведением или его художественная отделка, имеет собственное место в последовательности действий дирижера. Смещение моментов репетиционного хода выучивания репертуара, но и, как следствие, ставит в зависимость от непродуманных решений музыкально – воспитательный процесс, который, безусловно, важен в эстетическом развитии детей.

Методические принципы в работе с детским хором, как известно, имеют специфику. Главное заключается в том, что необходимо учитывать возраст детей, их интересы. Отзывчивость души ребенка столь непосредственна и непредсказуема, что выходить на репетицию с детским хором, имея некие «готовые рецепты», просто немыслимо. Пожалуй, более чем в работе со взрослыми певцами, с детской исполнительской аудиторией хормейстеру следует работать с большей отдачей, с пониманием психологических, физических особенностей детей, быть им учителем, воспитателем и просто другом одновременно. Чрезвычайно сложно дирижеру найти такую форму общения с детьми, при которой выполнялись бы профессионально –

технологические, т.е. вокально – хоровые задачи, постоянно строился фундамент последующей работы, поддерживался интерес детей, на репетициях существовал бы особенный эмоциональный тонус, сообразных художественным задачам. Радость детского творчества уникальна и неповторима по своей сути.

## Хоровое искусство как средство воспитания в детской и юношеской среде.

В применении к детской психологии, к детям значение хорового пения как фактор воспитывающего, поднимающего уровень всех их занятий, возрастает неимоверно. В отличие от взрослых, умудренных жизненным опытом, воспринимающих искусство не только эмоционально, но и на основе своего жизненного опыта, дети, с самых ранних лет входящие в мир искусства, впитывает эстетические впечатления одновременно с восприятием окружающего мира. Дети, поющие в хорошем хоре, где ставятся определенные художественно – исполнительские задачи, выполняют их параллельно с выполнением пусть маленьких, но для них очень важных «детских» жизненных задач. Какая же огромная ответственность ложится на педагога – музыканта, на руководителя детского хора, которому вверено музыкальное просвещение детей, а следовательно и воспитание маленького человека – будущего полноправного гражданина своей страны!

Прямая обязанность руководителя детского хора так усовершенствовать методы работы с хоровым коллективом, чтобы они служили не только целям музыкально-образовательным, но и воспитательным в самом широком смысле слова.

Хоровое пение – искусство массовое, оно предусматривает главное – коллективное исполнение художественных произведений. А это значит, что чувства, идеи, заложенные в словах и музыке, выражаются не одним человеком, а массой людей.

Осознание детьми того, что когда они поют вместе, дружно, то получается хорошо и красиво, осознание каждым из них того, что он участвует в этом исполнении и что песня, спетая хором, звучит выразительней и ярче, чем если бы он спел её один, - осознание этой силы коллективного исполнения оказывает на юных певцов колоссальное воздействие.

Список используемой литературы:


1. В. Г. Соколов. Работа с хором – М., 1967г.
2. Г. П. Стулов. Теория и практика работы с детским хором. – М., 2002г.
3. Л. Андреева, М. Бондарь, В. Локтев, К. Птица. Искусство хорового пения – М., 1963г.
4. Живов. Хоровое исполнительство. Теория Методика Практика. – М., 2003г.
5. К. Тигров. Руководство хором. – М., 1964г.
6. К.Ф. Никольская-Береговская Русская вокально хоровая школа от древности до XXI в. – М., 2003г.
7. М. С. Осеннева, В. А. Самарин, Л. И. Уколова. Методика работы с детским вокальным коллективом – М., 1999г.
8. В. Г. Соколов – редактор. Работа с детским хором – М., 1981г. Сборник статей.

**Методические материалы**

**Электронно-музыкальные инструменты**

Выразительные возможности материала, полученного с помощью средств звуковой режиссуры и синтеза цифровых рабочих станций, электроорганов и интерактивных электронных синтезаторов, отличаются богатством своих ассоциативных связей. Поэтому обращение к этим средствам обусловлено не только задачей облагораживания звучания аранжировки, создания соответствующей жанру оригинала акустической атмосферы, но и зачастую продиктовано необходимостью обогащения музыкального образа самыми сложными, причудливыми ассоциациями.

Органный синтез.

Эта функция доступна на инструментах CTK-900, WK-3300/3800/8000, Privia PX-410R. Она позволяет имитировать создание тембра на механическом органе путем включения/выключения его разных регистров – труб разной длины.

Эта длина измеряется в футах, и на инструментах CASIO представлены девять таких регистров – от 16 футов до 1. Увеличение / уменьшение громкости каждого из них ведет к изменению окраски звучания – низкие трубы придают ему глубину и массивность, средние – плотность, а верхние – резкость.

При включенном режиме Drawbar organ эта регулировка доступна с помощью девяти пар кнопок, расположенных ниже дисплея, в непосредственной близости от него.

Достижению реалистичности органного звучания способствует шум клавиш – эффект, который может быть включен в создаваемый голос и отрегулирован по высоте и времени затухания.

Создание тембра может быть продолжено с помощью опций описанных выше синтеза звука и его обработки DSP-эффектами. Это не только позволяет вписать звучание органа в соответствующий акустический обьем, но и получить самые необычные, фантазийные варианты его тембра.

Чтобы войти в режим дальнейшего редактирования органных голосов, надо, управляя горизонтальными клавишами курсора, вызвать сообщение «More?» («Больше»), и нажав на его нижнюю клавишу, перейти в режим синтезатора «Synth».

А самая нижняя позиция курсора позволяет запомнить полученный результат в любой из 100 пользовательских ячейках банка органных голосов.

Семплирование.

Sampling Sounds – функция, имеющаяся на инструментах CTK-2000/3000/4000/5000, WK-200/500. Она позволяет расширить звуковую палитру электронного инструмента за счет звуков, записанный через микрофонный или линейные входы. Это может быть и ваш голос, и мяуканье кота, и любой другой шумовой эффект, подслушанный вами в реальной жизни или снятый с магнитофона или компакт-диска.

Переведенное в цифровую форму, все это превращается в семплы (Samples),которые можно разложить по клавиатуре и воспроизводить в

обычной полутоновой темперации; закольцевать (функция Looping Sampled Sound) и превратить краткие заготовки в длящиеся голоса; оснастить эффектами (изменение высоты, тремоло, вибрато и др.), которые придадут этим заготовкам самый неожиданный, зачастую комический оттенок.

Кнопка Sampling, расположенная снизу справа от дисплея, позволяет войти в режим семплирования. Записываются семплы в голосовые ячейки ( например, Tone – с 671 по 678 на WK-500 и с 571 по 578 на WK-200) и воспроизводятся с клавиатуры, подобно другим голосам синтезатора. – Кроме закольцованных семплов, которые запоминаются и воспроизводятсяс помощью пяти кнопок под дисплеем с надписью REGISTRATION.

Возможность оперирования самой широкой звуковой палитрой – специфическая особенность электронной музыки. Эта возможность позволяет обогатить ее образно-ассоциативный потенциал, придать музыкальному образу яркий предметно-конкретный характер. И обращение к имеющейся на синтезаторах CASIO функции семплирования поможет вам в вашем творчестве приблизиться к профессиональному уровню.

Работа с секвенсером.

Recorder (или Sequencer) – функция синтезатора, позволяющая последовательно, на разные дорожки записывать параметры музыкального звучания, а затем воспроизводить их всех вместе

Так с помощью электронного инструмента можно записать многотембровую оркестровую партитуру. Правда, на запись по очереди всех партий партитуры, который оркестр исполняет одновременно , уходит гораздо больше времени. Зато одному человеку оказывается под силу работа, ранее доступная лишь целому коллективу музыкантов.

Осуществляются сказанные еще в 40-х гг. прошлого века пророческие слова академика Б.В. Асафьева о том, что «когда-нибудь композитор просто и удобно сможет «записать» свои идеи, не думая об исполнителях, оркестре, инструментах, а имея дело непосредственно с беспредельным миром звукотембров, и к его услугам будут соответствующие аппараты».

При нажатии на кнопку RECORDER, расположенную справа от дисплея, на дисплее инструмента CASIO возникает изображение шести каналов, на которые осуществляется запись - с 11 по 16. На 11 канал, который при этом автоматически активизируется, записывается мелодия с автоаккомпанементом. Их выбор осуществляется также как при игре вживую (с помощью кнопок Tone, Rhythm и трехзначного набора цифр, соответствующего нужному тону и ритму). На каналы 12-16 записываются остальные голоса.

Создание фонограмм и игра в реальном времени, по сути – два разных вида деятельности. Если игра вживую, обеспечивая прямой контакт исполнителя и слушателя, позволяет пользователю синтезатора в большей мере проявить свои артистические способности, то создание фонограммы дают ему возможность облечь в звуки самые смелые идеи. И он может в полной мере почувствовать себя «человеком-оркестром».

Обучающие программы.

Наряде моделей CASIO (LK – 270/220/300TV/210/215, CTK-2000/3000/4000/5000, WK-110/200/500, Privia PX-500L/700/800, CDP-200R) имеются программы, призванные помочь начинающему пользователю синтезатора в разучивании музыкальных произведений. Эти собранные в специальный банк произведения синтезатор «помогает» учить отдельными фразами, отдельными руками, в разных темпах, повторяя вновь и вновь трудные моменты, пока исполнитель не сможет сыграть произведение целиком без ошибок.

Вход в функцию обучения обеспечивает кнопка SONG BANK, расположенная справа от дисплея. Выбор произведения из этого банка осуществляется с помощью цифровой клавиатуры. Кнопка PART SELECT, поможет вам отключить ненужную партию для замены ее звучания живым исполнителем, а кнопка REPEAT –установить режим повторения фрагментов разучиваемого произведения (обе кнопки расположены слева и ниже дисплея).

При желании можно воспользоваться «уроками» - заданиями, построенными по принципу возрастания сложности предлагаемых заданий: 1)прослушивание произведения; 2) разучивание его текста с помощью индикации на дисплее нужных клавиш и пальцев; 3) игра без индикации.

Три кнопки, активизирующие эту функцию, расположены под дисплеем.

Внешние носители.

Многие инструменты CASIO (CTK-5000, WTK-3300/3800/8000/500, Privia PX-200/320/410 R/800) предусматривают возможность сохранения данных на SD – карте, а синтезатор WK-3800- одновременно на такой карте и дискете 3,5.

Это очень полезная функция. С ее помощью можно накапливать библиотеку продуктов своего творчества: фонограмм музыкальных произведений (во внутреннем формате - SONG или универсальном MIDI – формате), оригинальных паттернов автоаккомпанемента, голосов, звукорежиссерских эффектов. Подобного рода данные с карты или с дискеты можно загружать в память инструмента, тем самым обогащая его звуковой потенциал. А сохранение на этих устройствах настроек регистрации памяти позволит вам быстро подготовить инструмент для выступления на сцене.

Активизирующая данную функцию кнопка DISK или DISK/CARD расположена слева от дисплея.

Опций работы с внешними носителями множество, но специально запоминать их не надо, т.к. управление осуществляется в режиме диалога.

Правая и левая клавиши курсора обеспечивают выбор типа операции ( LOAD – загрузка данных с внешнего носителя, SAVE – их сохранение, RENAME – переименование, DELETE – удаление, FORMAT – форматирование носителя), нижняя и верхняя его клавиши – переход к новому разделу меню, а кнопки «+» и «-» цифровой клавиатуры – выбор конкретных операций.

Соединение с компьютером.

Все инструменты CASIO, кроме рассчитанных на самых маленьких пользователей (серии SA), могут быть по протоколу MIDI подключены к компьютеру. Задачи, которые при этом решаются - две:

1) использование инструмента в качестве клавиатуры-контроллера для управления компьютерной программой – MIDI-секвенсером;

2) использование компьютера и Интернета для обогащения художественных возможностей синтезатора с помощью программы EDES – Internet Data Expansion System (Системы обновления данных через Интернет).

И если решение первой задачи доступно практически любому инструменту любой фирмы, то решение второй – эксклюзивная возможность CASIO, в частности – выпускаемых сегодня синтезаторов CTK-900, WK-3300/3800/8000 и пианино Privia PX-410R.

Опции, которые представляет IDES, по своему обьему сравнимы с имеющимися на дорогих студийных синтезаторах других фирм (несравнимы лишь цены на эти синтезаторы и инструменты CASIO), и освоив их, пользователь будет уверенно себя чувствовать в работе на основе самой сложной профессиональной аппаратуры.

Бесплатно скачиваемая с сайта http:\\casio-music.ru программа IDES состоит из четырех модулей: Data Manager, Parameter Edition, Rhythm Converter, Wave Converter.

1. Data Manager – модуль управления музыкальными данными. С его помощью осуществляется обмен данными между компьютером и синтезатором (или его внешними носителями - SD – картой, дискетой). В качестве таких данных могут фигурировать звуки, паттерны, эффекты, сонги и др.

   Так, скаченный из Интернета или полученный иным образом новый звуковой материал может послужить ценным дополнением к имеющемуся в памяти синтезатора. А сам инструмент обретает открытость, ничем не ограниченную возможность обновлять свои звуковые ресурсы.

   Управление обменом данными очень наглядно. В левом окне модуля содержатся музыкальные данные, имеющиеся на компьютере, а в правом – на синтезаторе (или его внешних носителях - SD – карте, дискете). Между окнами размещены две разнонаправленные стрелки, активизировав которые, можно пересылать эти данные слева направо или справа налево.

2. Parameter Edition – редактор параметров. С его помощью можно непосредственно с компьютера, ориентируясь на экран монитора, управлять многими параметрами звучания синтезатора:

    - Выбором тона по тому или иному каналу,
    - Его «грубой» (по полутонам) или «тонкой» (по центам) подстройкой,
    - Октавным транспортом,
    - Глиссандо,
    - Посылом хоруса,
    - Посылом реверберации,
    - Громкостью,
    - Включением/выключением канала,
    - Включением/выключением линии DSP др.

Особенно наглядным становится процесс управления звуковым синтезом и синтезом органных тембров – все их параметры, как на ладони, представлены на дисплее компьютера.

3. Rhythm Converter – конвертер паттернов (стилей). Позволяет преобразовывать паттерны автоаккомпанемента из универсального MIDI-формата в формат синтезатора CASIO.

    С помощью этого модуля можно создавать оригинальные паттерны. Для этого в любом MIDI-секвенсере надо сначала создать элементы паттерна: два варианта вступления – длинное (4 такта), и короткое (2 такта), два варианта его основного вида (по 4 такта), 4 заполнения (по 1 такту), два варианта окончания – длинное (4 такта) и короткое (2 такта). Затем – созданную модель конвертировать в формат CASIO и перебросить ее из компьютера в банк пользовательских паттернов синтезатора.

    Для этого в меню ритмического конвертера выбирается пункт «Convert to Pattern», и новый стиль сохраняется на компьютере. После чего при помощи рассмотренного выше модуля Data Manager он загружается в память синтезатора.

4. Wave Converter – конвертер семплов. Любой звуковой файл формата Wave с помощью этого модуля может быть преобразован в голоса синтезатора. Например, можно украсить вашу аранжировку предварительно записанными на микрофон или взятыми из звуковых библиотек шумовыми эффектами, разложить их по клавиатуре и в нужные моменты, беря соответствующие клавиши, воспроизводить их звучание. Это позволяет безгранично расширить звуковой материал для музицирования на синтезаторе CASIO и создавать яркие, оригинальные художественные образы.

Работа с конвертером семплов достаточно проста. Она включает деление клавиатуры на зоны и закрепление за каждой из них своего семпла.

Для этого в меню «Edit» нужно отметить пункт «Add Split», а затем – выбрать звуковой файл для этой зоны с помощью кнопки «Open Wav File».

Наш обзор художественных возможностей инструментов CASIO подошел к концу. Как видите, эти возможности столь широки, что ознакомление с ними порождает ощущение продвижения в сложном лабиринте с массой развилок. Но углубление в каждую из них чревато потерей главного ориентира, а нашей целью было познакомить начинающего пользователя электронного инструмента с его основными функциями и, соответственно – дать целостное представление о новой, связанной с электронной музыкальной деятельности.

Таких функций на механических инструментах несравнимо меньше. Скажем, аналогичный разговор о фортепиано свелся бы лишь к роли его клавиатуры и педалей.

Однако к изучению их предназначения не сводится приобщение к искусству фортепианной игры. Также и при обращении к синтезатору или цифровому пианино – представление об их художественном потенциале – это лишь первый шаг на пути освоения электронного музыкального творчества.

Примерный перечень исполняемых аранжировок на ЭМИ

1класс

Как у наших у ворот рус нар песня обр М. Красева
Цикл Димкины песенки (Дождик, Снег, Баиньки, Зернышко)
М.Ройтерштейн, И. Токмакова
Песенка чижей Я. Дубравин, О. Розова
Песня Снегурочки Д. Можжевелов
Сказка О. Комарницкий, Л. Квитко
Маленькая девочка Т. Кажаева, пер. С. Маршака
Сонная песенка, Кашалотик Р. Паулс, И. Ласманис, пер. О. Петерсон
Алфавит, Золотая свадьба Р. Паулс, И. Резник
За рекою старый дом И. С. Бах, рус. текст Д. Тонского
Фиалка и пчелка М. Андреева, С. Прокофьева
Мы живем в гостях у лета Е.Птичкин, М.Пляцковский
Улыбка В.Шаинский, М.Пляцковский

Настоящий друг Б.Савельев, М.Пляцковский
Когда мои друзья со мной В.Шаинский, М.Танич
Добрый жук А.Спадавеккиа, Е.Шварц
Дождь пойдет по улице В.Шаинский, А.Козлов
Троллейбус Я.Дубравин, Е.Руженцев
Подарок И.Чистякова, Б.Заходер
2 класс
Старинная французская песенка П. И. Чайковский, С. Поволоцкая, аранж. В.Спиряева
В Авиньоне на мосту франц. нар. песня обр. Ан. Александрова
Прилетайте скворушки Е. Туманян, Н. Найденова
Чем пахнут ремесла М. Андреева, Дж. Родари, перевод с ит. С. Маршака
Цикл Белые песни (Неразумное желание, Добрая зима) Р.Паулс
Наташка-первоклашка Ю.Чичков, К.Ибряев
Песенка о волшебном цветке Ю.Чичков, М.Пляцковский
Пастушья песня франц. нар. песня
Дважды два- четыре В.Шаинский, М.Пляцковский
Мельник, мальчик и осел Д.Б.Кабалевский, С.Маршак
Тигр вышел погулять В.Журбинская, Э.Успенский
Чудо-сказки В.Голиков, Ю.Полухин
Песенка про папу В.Шаинский, М.Танич
Светлячок Е.Зарицкая, М.Пляцковский
3 класс
Расскажи мотылек А. Аренский, А. Майков
Волынка И.С.Бах, перевод А.Чернецов
Спи, засыпай англ. нар. песня, пер. В.Спиряева
Будем танцевать нем. нар. песня
Вы не прячьтесь музыканты польская нар. песня
Веселая поездка С.Соснин, П.Синявский
Цикл Времена года (Три капельки весны, Лето, лето, это- ты! Письма осени, Замечательный дом) С.Соснин, В.Семернин
Солнышко Л.Попова
Подснежник С.Соснин, С.Владимирова
Бульба белорус. нар. песня
Песня о волшебниках Г.Гладков, В.Луговой
Почему медведь зимой спит? Л.Книппер, А.Коваленко
Песня о дружбе В.Иванов, В.Потоцкий
Снежинка Я.Дубравин, В.Пляцковский
По секрету- всему свету В.Шаинский, М.Танич
Семь дорожек В.Шаинский, М.Танич
Родная земля Я.Дубравин, Е.Руженцев
песни к х/ф «Питер Пэн» Новогодняя елка
Колыбельная
Строительство домика
Песня пропавших мальчишек

Не спешите дети вырастать
4 класс
Мама В.Гаврилин, А.Шульгина
Я ловлю свою удачу Я.Дубравин, В.Суслов
В мире красок и мелодий Ю.Чичков, К.Ибряев
Нижнетагильский вальс Я.Дубравин, В.Суслов
Песенка о снежинке Я.Дубравин, Л.Дербенев
Цикл Песни ивовой свирели (Идиллия летнего вечера ) Р.Паулс, В.Плудонис
Загадочный грипп В.Шаинский, М.Танич
А взрослые люди В.Шаинский, М.Танич
Дело было в Каролине Р.Бойко, В.Викторов
Джаз Р.Бойко
Раз, два – радуга! О.Хромушин, В.Семернин
Гузель Уфа Х.Ахметов
Одуванчик С.Маги, В.Татаринов
Танцуйте сидя! Б.Савельев, М.Пляцковский
Сколько нас? Хромушин, Л.Куклин
5 класс
Два веселых маляра Шаповаленко, Вратарев
Пастушья песенка Л.Бетховен, рус. текст К.Алемасовой
Сквозь волнистые туманы Ц.Кюи, А.С.Пушкин
Волшебник А.Зацепин, Л.Дербенев
Россия, Россия Ю.Чичкоыв, Ю.Разумовский
Жаворонок М.И.Глинка, Н.Кукольник
Про Олечку Д.Б.Кабалевский, З.Александрова
Венецианская ночь М.И.Глинка
У каждого есть свой инструмент эстонская нар. песня
Танец утят франц. нар песня
Тополь за окном Е.Зарицкая
The Erie Canal англ. нар. песня
Red River Valley англ. нар. песня
6 класс
Лунная дорожка Я.Дубравин, М.Пляцковский
Спи, дитя мое, усни А.Аренский, А.Майков
Тбилиси А.Айвазян, Г.Строганов
Праздник хора К.В.Глюк, И.Карус, рус.текст Л.Дымовой
Песенка голубого Г.Гладков, Ю.Энтин
Если добрый ты Б.Савельев, М.Пляцковский
Кабы не было зимы Е.Крылатов, Ю.Энтин
Грустная песенка А.Соловьев-Седой, Н.Н.Глейзаров
Хорошо бы нам узнать Р.Щедрин, В.Котов
О, Сюзанна! Стефан Фостер (англ.нар.)
7 класс
Вечер в субботу М.Ипполитов-Иванов, И.Аксаков
Прощанье с соловьем А.Алябьев, Н.Кашинцов

Колыбельная А.Гречанинов, М.Лермонтов
Школьный романс Е.Зарицкая, Л.Куклина
Маленький принц Г.Таривердиев
Маленькая страна И.Николаев
Живет на свете доброта Ю.Антонов
Мама, чао! итальянская нар. песня
Веселый пастушок финская нар. песня
Полюшко-поле рус. нар песня
Сон об уходящем поезде С.Никитин, Ю.Левитанский
Луг-лужок Я.Дубравин
8 класс
Урок рокк-н-ролла О.Хромушин, О.Чупрова
В Пушкинском парке Н.Леви, А.Олицкий
Санта-Лючия ит. нар. песня, обр. М.Ф.Заринская
Светлый день В.Моцарт, рус. текст. К.Алемасовой, пер.В.Попова
Мать (из кантаты Нам нужен мир) А.Новиков, Г.Рублев
Лунная дорожка Я.Дубравин, М.Пляцковский
Песня о надежде Е.Крылатов, Л.Дербенев
Непогода М.Дунаевский, М.Олев
Осень А.Макаревич
Первый дождь А.Флярковский,А.Дидунов
Песня о рыбаке А.Петров, Ю.Друнина
Песня о материнской любви А.Петров, Т.Харрисон, рус. текст Т.Калининой
Удивительный вальс А.Дольский, обр. С.Грибкова
Ходики Я.Дубравин, М.Пляцковский
Именины у Кристины М.Леонидов, Д.Рубин
Где музыка берет начало Е.Крылатов, Ю.Энтин
Мой конь вороной Е.Крылатов, Ю.Энтин.
Береги! Я.Дубравин, В.Суслов.
По закону притяженья Я.Дубравин, В.Суслов
У старенького моста, Фотоохота О.Хромушин, М.Садовский
Первые шаги С.Пожлаков, А.Ольгина
Нежность, Просьба А.Пахмутова
День назад П.Маккартни
Колыбельная И.Брамс
Спасибо Вам, учителя! Я.Дубравин, М.Пляцковский
Десятый класс Н.Песков, Е.Горбанская
Дай мне тепло твоих ладоней М.Леонидов и Н.Фоменко

## Методы обучения игре на ЭМИ

умение воплотить интерпретационные идеи – является элементом обучения, от уровня развития которая зависит реализация замысла. формирование деталей зависит от вырабатываемых в процессе тех совершенствования аппарата представлений.

выбор миди-клавиатуры в качестве основного инструмента управления неслучаен, имеет многовековую традицию.
3 ист этапа пед установок в приобщении к игре на клавишных:
экзерсисы упр для формирования игр автоматизмов Бах. абсолютизирована приверженцами мех концепции Клементи.
19в - естественость игр операций. к пальц технике. свободы рук и корпуса. н5достаток- недооценка слух представлений.
психортехнич школа Ф.Бузони, Л.В.Николаев, И.Гофман. Опора на слух образы.
Современный этап - приоритет слух представлений.
Преемственность развития синтезаторной игры обусловлена общностью строения. Естетсвенным перенос трад постанвки рук. актуальны механич и анатомофиз школы.
Но функция управления синтезатором не в мех трансформации удара, а управление зв модулем в соответствии с протоколом миди. Граф интерфейс комп. со способностью рисовать мышью не относится к игре вживую. Миди-гитара и миди-духовые сильно отстают от клавиатуры. поэтому обучение не так актуально.
Имеет двойное управление – не только клавиатурой, но и кнопками; предварительно и в реале.
так как имеет дело с сэмплами, то достигнуть качества проще при манипулировании.
и возможности автоматизации ряда исп. действий. Все способ облегчению технике – падает роль упр. На повестке дня мышечный автоматизм, но и специфические технические навыки.
Отличие – вес. портативность. характер туше. предусмотрнеа сопротивляемость клавиш ниж рег как у рояля придает комфорт. другой тип механики тебующей половинной мышечной нагрузки. на пружинном механизме, которые усилены грузиками. И sunth action – более короткие клавиши. делятся на легкие weighted и тяж - semi- weighted. разнообразие туше за счет вкл реджима чувствительности touch response 3 уровня.
полноразмерные клавы full-size и mini-keys меньшим количеством октав.
Так нельзя говорить о единой, унифицированной технике игры.- разнооборазие типов мех, реж чувс. размеров, диапазонов позволяет рассматр как мультиинстр.= формирование гибких навыков туше.
Одно движение пальца может инициировать звучание иснстр с широким кругом характеристик.
Неоднозначность связи между мускульным усилием и результатом делает невозможным выработку соответствую.щих слухомоторных автоматизмов. Адекватные движения можно найти в опоре на слух представления о конкретном воплощении текста, кот определяются особенностями модели, так и значениями выставленных дин, тембр, артик. парметров.
Игр навыки формируются лишь в рамках разучивания конкретной аранж. на конкретной модели синтезатора. В каждом новом случае будут отличаться.

Скорость движ клавиши не реагирует на силу нажатия – бесполезно формирвоать вес в руке.*легато Огранич пальц движениями с поправкой на дин чувствит. исключение послекасание – ассоц с нажимом смычка на струны. таким контроллером оснащ неб число дорогих синтез.
Управление аккомп облегчает автоматика. синхронность взятия аккордов.
Легко в интервал (октаву).
Чисто тех проблемы – тонкая подстройка в анс игре. Освежать элементами, успевать переключать регистр ячейки, воспроиз мультипады, повернуть колесо. – требует знания об эталонах звучания, кот хочет приблизиться.
Слож движения заучивать подобно пассажам, расчленяя на прост составляющие, осваивая каждую порознь и соединяя в последствии. разгрузить эти действия помогает педаль. На нее могут быть назаначениы функции вкл автоаккомп, перкл памяти, уровень громк, яркость тембра., длит рев, величину темпа.
разл техника игры связанная с разл природой зв материала и технологией управления лежащей в основе управления им.
Отличия от фон техники: простота и доступность наличием атовматизирующих функий. болшое в колич и кач плане разнообразие исп движений.
Электронная мультиинстр позволяет гооврить о множестве техник, особенно учитывая перспективу их совершенстоввания – оснащения новыми функциями. Достижение свобды обусловдлено чередованием мышечн напряжения и релаксацией на лету. Я.В.Флиер.что придает непринужденность.
Иные виды музицирования.

1. игра по слуху близка активному виду- работе над произв. память, воображение (дополнить что выпустила) положит эмоц окраску, наиболее вероятное занятие в длальнейшем. подбор акк по басу, выбор патерна. «Ученикам даже тем, кто способен вполне самост и в полном объеме выполнять аранж в процессе игры, трудно сделать грамотную партитуру дл ансамбля. Эту задачу. как правило берет на себя пед при соучастии в ее решении учеников. Такое упрощение композит составляющей муз деят при игре в анс уравновешивается возрастанием сложности ее испол составляющей, кот приобретает в данной деят свойственную всем видам коллективиного музицирования специфику.»
2. в анс. соотносить свое звучание по дин, темп балансу и инт слаженности. корректировк осущ с инстр или с пом микшерного пульта – доступна шк. Уступая в живости интонирования превосходит в тембр разнообразии.
3. импр. « В отличие от игры в анс импр и композиц сегодня на первонач этапе развития ЭМТ , в отеч системе худ образ еще не получили адекватного их потенциалу места в обучении по классу синт и муз комп…. Импр явл одним из архаичных видов тв в кот еще не произошло разделение деят на композит и исполнит составляющие. Сочинение муз во время ее исполнения продолжает активно

развиваться в совр муз культуре, составляя основу многих направлений иск (джаз, рок, авангард, ответвления элек муз) и муз образ (системы Э.Жак-Далькроза, Орфа » Удается выйти за рамки привычных в массвом образовании форм воспитания – кратких одногол попевок. позволяет создавать развернутые построения, в кот мел орнамент развивается при поддержке автоаккомп, отлич богатством мел рисунков и тембр многообразием. Достижение полноты импрвиз звучания делается легким – одним пальцем. Требует волевых качеств и воображения. проблемой достижение гармоничности мел и аккомп.Важны в знания гарм, о ср выразительности: какие обусловливают возрастание напряженности – восх линия, выс рег., глисс, скачки, мелкие длит, трели, акценты, крещендо) спад (нисх линия, крупные длит, паузы, диминуэндо) Умение претворять знания в действие. Опыт накапливается постепенно. О его уровне судить по степени органичности взаимод между создаваемым в ходе импр мел рис и сопровождением. На предварит уровен не вписывается в ритмогарм сетку, на 1 нач- вписывается по ритму быстро. Любые звуки могут трактоваться как вспомог. проход. задерж, и составлять более менеее слаженное целое. на2 – выстраивает рис не толко в оотв с ритмом но и гарм основой – проявляет способность дифференцировать акк функции и предслышать их комбинации, формирующие интонационно осмысленные построения, 3 –уровень связан с освоением характерных приемов. свойственных тому или иному импр стилю…или «немых» кинофильмов.

Условиями продвижения - систематич игра акк цепочек, мел построений, накопить и держать в пальцах достатчное количество игровых моделей-кирпичиков, из кот будет строится и выработать навык быстрого перехода между ними. выработка требовательности. не позволяющей брать случ нот (полезно спеть), приобщение к анс на представление о коммуникат напавленности, обогащение опыта – знакомство с эталонами.На цифровых инстр - в легкости, акуст автономности. Успешное решение обусловливает причастность осовоенной учеником на том или ином уровен импр деят-ти.

4. композ. « Принцип- сочетание практики и теории, без кот эта практика пойдет по кругу, оставаясь на уровне своих первонач проявлений» =Выполнение задач возрастающей сложности и попутное освоение понятий.

Досочинение ритма, мел на основе неск заготовок, создание на стихи, на сюжет. Далее соврешенствоание материала – критич отбор обусловливает отход от поверх-импр характера произв и достижения большей яркости и содерж. работа над гарм основой связанная с преоделением тон-доминант однообразия, работа над фактурой обогащ аккомп, над полиф, позволяющая отказаться от стандартных аккомп рисунков и формой, предоставляя сосздавать не только миниатюру. Доступность освоения знаний по предметам ….обеспечивыается интерактвиность цифровых инстр. Ряд

программ позволяет создать на основе шаблонов синтаксич уровня, др упрощают создание сопровждения мел, предоставляя патерны.
Проблему составляет создание сонорной композиции, что явл актуальной при обращении к ЦТ. Строиться на основе имеющихся в памяти инструмента или новых синтезированных звучаний. Подчиняется общим законам. Содерж. Следование принципам тождества, контраста, вариац. Отличие в отсутствии привычного материала и мотивного развития, гарм основы ткани, функций голсов, композиц структур по образцу музыки пес-танц жанров. Зато отлич колоритом, сквозн развитием, необыч простр конфигурацией. Ясности отвечать взаимод между сонором и фактурой, когда усложнение сонора ведет к упрщению факутры и наоборот. Не следует перегружать, помнить о разборчивости.
Эти виды дополняют тему- работа над произведением.

# Лекции по дисциплине «История башкирской музыки»

## Раздел 1. Истоки и основные этапы развития башкирской профессиональной музыки.

Башкирской музыке принадлежит большое место в профессиональной музыке России. Она отмечена художественными достижениями и в настоящий момент переживает период активного развития.

Рождение в XX веке башкирской профессиональной музыкальной культуры явилось итогом долгого процесса, связанного с развитием башкирского народного творчества, историческими событиями, культурными традициями.

До 1917 года башкирская музыка существовала в рамках фольклора и была представлена одноголосными песнями разных жанров, а также инструментальными наигрышами на курае, кубызе, думбыре. Башкирский фольклор явился основой для возникновения профессионального музыкального искусства.

Сложились оригинальные формы и жанры музицирования, в которых присутствовали черты своеобразного профессионализма, проявлявшиеся в творчестве певцов (йырау), кураистов (курайсы), сказителей-поэтов (сэсэны), чье мастерство представляло собой народную музыкально-поэтическую классику.

Присоединение Башкирии к Русскому государству, основание военных крепостей и городов, активный приток населения из центральной России обусловили появление новых форм музыкального быта, в недрах которого зародилась профессиональная музыка.

Местные дореволюционные газеты содержали материалы о музыкальной и концертной жизни Башкортостана, в т.ч. об оркестрах в имениях дворян и помещиков.

Положительное влияние на развитие музыкальной жизни края в конце XVIII в. оказали ссыльные польские конфедераты. Они организовали оркестр, ввели в быт местного общества вечера с музыкой и танцами, ставили музыкальные спектакли.

Многие из ссыльных давали уроки музыки и пения. Среди них был талантливый музыкант, пианист и дирижер А.К.Новицкий - учитель знаменитой русской пианистки В.В.Тимановой. С Уфой связаны детство и юность русского композитора А.Н.Верстовского, его первые композиторские и исполнительские шаги.

События русской истории - Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г. - способствовали демократизации культуры и искусства не только в центральной России, но и на ее национальных окраинах, в т.ч. и в Башкиртостане. Так, башкирские воины - участники битв с наполеоновской армией, вернувшись на родину, привнесли в национальный быт сведения о русской и европейской музыке, о хоровом пении, военных оркестрах.

В 1-й половине XIX в. в орбиту интересов передовых русских музыкантов входит башкирская народная музыка.

Первыми записывать башкирские народные песни стали русские композиторы. Так, А. А. Алябьев, находившийся в ссылке в Оренбурге с осени 1833 до весны 1835 года, записал две башкирские народные мелодии "Кара юрга" и "Через кладку я пройдуся". Обработки этих песен вошли в вокальный цикл "Азиатские песни". Композитор вводит башкирскую песню в свою последнюю оперу "Аммалат-бек" (партия Салтанеты). Этот напев был использован в незаконченном произведении – "Симфонической увертюре". Так впервые башкирские мелодии стали частью профессиональной музыки.

В 1862 в Лейпциге был опубликован струнный квартет К.Б.Шуберта, русская виолончелиста, концертировавшего в 1850-е гг. в городах Поволжья. Шуберт предпослал квартету заголовок "Мое путешествие в киргизские степи" и использовал русские, татарские, бухарскую, башкирские мелодии. Финал квартета построен на варьировании известной башкирской мелодии "Перовский".

В конце 2-й половины XIX в. музыкальная жизнь Башкортостана заметно оживляется. Проводятся вечера и концерты гастролирующих артистов и местных музыкантов, крепнет традиция домашнего музицирования.

Вечера квартетной музыки проводил скрипач Д.Н.Севастьянов, который с 1870 жил в Уфе, давал уроки игры на скрипке, выступал в концертах.

Разносторонне образованный и талантливый историк, этнограф Р.Г.Игнатьев был дирижером уфимского военного оркестра, хормейстером, записывал и обрабатывал башкирские народные песни, занимался композиторским творчеством.

Активную музыкальную просветительскую работу проводили любительские музыкальные общества и кружки национальной литературы и искусства.

В 1888 г. состоялся платный вечер в пользу уфимки Е.Я.Барсовой, впоследствии Цветковой, которая, окончив Московскую консерваторию, стала артисткой Московской частной оперы, партнершей великого русского оперного артиста Ф.И.Шаляпина. К числу примечательных музыкальных событий относится дебют Шаляпина в 1890 в Уфе. В музыкальные торжества вылились юбилеи великого русского пианиста и композитора А.Г.Рубинштейна и писателя С.Т.Аксакова.

Собиранием и изучением башкирских и татарских народных песен занимались Игнатьев, А.Н.Оводов, Г.Х.Еникеев и др.

Большую роль в пропаганде башкирского фольклора сыграл историк, фольклорист, этнограф, собиратель башкирских песен Руф Игнатьев (1818 – 1886). Одна из лучших работ Игнатьева – "Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор", где автор одним из первых затрагивает вопросы специфики башкирского фольклора.

Значительный вклад внесли писатели. Например, Сергей Тимофеевич Аксаков в своих автобиографических очерках пишет о башкирских инструментах, о протяжных башкирских песнях. Качественно новым этапом в собирании и систематизации башкирской народной музыки в дореволюционный период стали книги С.Г.Рыбакова "Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта" (СПб., 1897), сборник М. И.Султанова "Башкирские и татарские мотивы" (Саратов, 1916). В 1901 изд-во Т.Беляева опубликовало в Лейпциге сборник обработок народных песен "Мусульманские песни" (в т.ч. около 50 башкирских), осуществленных А.Т.Гречаниновым.

Одним из национально-просветительских очагов было медресе "Галия" в г. Уфе. В числе предметов, изучавшихся в медресе, была музыка. Под руководством преподавателя В.Клеменца - бывшего профессора Варшавской консерватории - из числа учащихся медресе были созданы хор и оркестр, участвовавшие в литературно-музыкальных вечерах.

Активизировалась и культурная, театральная жизнь в Башкирии. В 1860-е годы в Уфе строится первое театральное здание.

Эти предпосылки подготовили начало нового этапа в башкирской музыке, связанного с зарождением башкирской профессиональной музыки.

Развитие профессиональной культуры проходило по нескольким направлениям. Это было

связано с деятельностью композиторов, музыкантов-исполнителей, музыковедов.
С 1917 года до наших дней башкирская профессиональная музыка прошла ряд этапов.

**Периодизация Скурко Е. Р.** В истории развития башкирской профессиональной музыкальной культуры можно выделить три стадии:

первая - 20-е - начало 50-х годов - “предпрофессиональная”;

вторая - начало 50-х - середина 70-х - “профессиональная”;

третья - от середины 70-х, периода “стилевого перелома”, до наших дней - стадия “новой музыки”.

**Первый: 1917 – конец 1920-х гг.**

Этап зарождения профессиональной музыки. В это время заложены основы профессионального исполнительства, внедрены новые формы хорового пения, ансамблевого инструментального исполнительства. Были учреждены первые музыкальные заведения: в 1920 – открытие музыкальной школы (с 1971 года – Первая детская музыкальная школа имени Н. Сабитова), в 1921 году – музыкального училища (ныне Уфимское училище искусств), позднее переименованного в Техникум искусств (1926) и в Музыкальное училище с театральным и художественным отделениями (1932). Это заложило основы профессионального музыкального обучения.

Именно здесь получали начальное и среднее музыкальное образование башкирские композиторы-любители: М. Баширов, К. Рахимов, Р. Габитов и другие. Появляются первые национальные произведения Султана Габяши, Масалима Валеева, Александра Ключарева, Камиля Рахимова, Хабибулы Ибрагимова, Газиза Альмухаметова. Они создавали произведения несложных жанров. Это были преимущественно обработки башкирских народных песен для хора, для ансамбля исполнителей, инструментальные пьесы, музыка к драматическим спектаклям, появляются первые образцы симфонических миниатюр (преимущественно маршевого, танцевального характера).

Первыми шагами в области национальной оперы считаются произведения, созданные в 1920-е годы Г. Альмухаметовым, С. Габяши и А. Виноградовым – "Сания" (1925) и "Эшче" (1930). Они были поставлены в Казани и относятся к ранним образцам татарской оперы. Но вместе с тем, имеют определенное значение и в истории башкирского музыкального театра, став примером для дальнейших творческих поисков.

**Второй этап: 1930 – первая половина 1940-х годов.**

Это этап становления башкирской профессиональной музыки. Начинается целенаправленная подготовка кадров – композиторов и исполнителей. Решающую роль в этом сыграли открывшиеся в 1932 году Башкирская студия при Московской государственной консерватории, а в 1934 году – студия при Ленинградском хореографическом училище.

Башкирская национальная студия была организована в Москве по инициативе Альмухаметова, он же искал по всей республике талантливую молодежь. В довоенное время в ней обучались композиторы Хусаин Ахметов, Загир Исмагилов, Рауф Муртазин.
В Уфе в 1938 году открываются Башкирский оперный театр и Башкирская государственная филармония. Это имело огромное значение. Развивалась концертная жизнь, а это значит, что композиторы могли осваивать более сложные инструментальные и вокальные жанры.

В 40-е годы происходит расширение жанровой сферы симфонической музыки: наряду с симфоническими миниатюрами в творчестве Х. Заимова, Х. Ахметова, Р. Муртазина, М. Валеева появляются оркестровые сюиты, увертюры, где башкирские композиторы делают попытки освоения сонатной формы, наглядно демонстрирующие подчинение национального музыкально-стилевого канона - общеевропейскому.

Кроме того, с открытием театра появилась возможность написать и поставить оперный спектакль.

В 1938 году написана первая башкирская опера "Хакмар" Масалима Валеева на одноименный сюжет драмы С. Мифтахова. Постановка оперы состоялась в 1940 году. Вслед за этим состоялась премьера оперы "Мергэн" Эйхенвальда (либретто Бурангулова).
Перед самой войной в Уфу приезжают московские композиторы Л. Степанов, Н. Чемберджи, Н. Пейко и А. Спадавеккия. Они были привлечены правительством республики для подготовки Декады башкирского искусства, которую планировалось провести в конце 1941 года. С этого времени практика помощи русских музыкантов, начавшаяся в 1920-е годы, стала особенно активной. В результате такого сотрудничества возникли национальные оперы "Акбузат" (Спадавеккиа, Заимов), "Айхылу" (Пейко, Валеев), поставлен первый башкирский балет "Журавлиная песнь" (Степанов, Исмагилов).

Еще один новый жанр, освоенный башкирским композитором, это цикл прелюдий Н. Сабитова.

В системе отношений “композитор-фольклор” на данной стадии господствует “метод заимствования” (цитирования, аранжировки) построения малых и крупных инструментальных форм на фольклорном песенно-танцевальном тематизме.

Этот период ознаменован рождением ансамбля народного танца под руководством Файзи Гаскарова (1936).

В 1940 году организуется Союз композиторов Башкирии, председателем которого стал М. Валеев.

Однако и трагические страницы советской истории 30-40-х годов не обошли стороной башкирскую культуру. Так, на волне политических репрессий, прокатившихся по стране, в 1937 году был арестован и вскоре расстрелян Г. Альмухаметов, один из первопроходцев национальной культуры XX века, композитор, певец, фольклорист, выдающийся общественный деятель. Его друг, соратник, соавтор в работе над “Сания” и “Эшче” С. Габяши как сын “служителя культа” был обвинен в “пантюркизме”, подвергнут идеологическому прессингу, и в 1941 году был вынужден переехать из Уфы в отдаленную башкирскую деревню, где и закончилась его жизнь. По аналогичной причине был отправлен в административную ссылку в Бурзянский район и К. Рахимов.

Тем не менее, в годы войны музыкальная жизнь Башкирии продолжалась.

Широко велась концертно-просветительская деятельность силами артистов ТОБ и филармонии, музыкантами Москвы, Ленинграда, Киева, Минска. Событием в музыкальной жизни республики и страны стало исполнение в Уфе 1-й части "Ленинградской симфонии" Д.Д.Шостаковича в переложении для духового оркестра под руководством И.В.Петрова и приезд автора в Уфу в 1942. Композиторами была создана серия песен-листовок для воинов-фронтовиков, а также подготовлен сборник "Башкирские композиторы - Красной

Армии", куда вошли 44 песни. С началом войны учившиеся в башкирской студии при Московской консерватории Р.А.Габитов, Р.А.Муртазин, Займов, Ш.З.Кульборисов, Ш.Ш.Ибрагимов, Х.Ф.Ахметов, а также уфимцы М.З.Баширов, Л.П.Атанова, К.Ю.Рахимов вступили в ряды Красной Армии. На полях сражений погиб Габитов, был тяжело ранен на подступах к Москве Муртазин.

В процессе эволюции башкирской музыкальной культуры это время явилось завершением первой стадии и нарождением стадии интенсивного развития.

**Третий этап: послевоенное время до конца 1950-х годов.**

Этот этап характеризуется новыми художественными свершениями. Выдвигается новое поколение башкирских композиторов: Хусаин Ахметов, Загир Исмагилов, Рауф Муртазин, Халик Заимов, Нариман Сабитов, Рафик Сальманов и др.

Расширяется жанровый диапазон произведений. На фоне непрекращающегося интереса композиторов к камерно-инструментальным и камерно-вокальным жанрам, центр тяжести смещается в область театральной и симфонической музыки. Так, появившиеся в эти годы первые оперы З. Исмагилова: "Салават Юлаев", "Шаура", "Волны Агидели", а также "Современники" Х. Ахметова признаны классикой национальной культуры.

Создание классического национального балета связано с именем Н. Сабитова. Ему принадлежат драматические балеты "Горный орел" на историческую тему времен восстания Емельяна Пугачева (в соавторстве с Х. Ахметовым), "Гульназира" – на тему Гражданской войны, "Люблю тебя, жизнь" – борьбы с фашизмом, а также лирико-драматический балет "Страна Айгуль", детские балеты "Буратино" и "Мурзилка – космонавт".

Главным событием этого периода стало рождение жанров симфонии (7 симфоний Р. Муртазина – в 1952 году создает "Праздничную симфониетту"), инструментального концерта ( Н. Сабитов в 50-е годы создает три скрипичных и фортепианный концерты) и программной симфонической поэмы.

Агрессивная идеологическая кампания по борьбе с формализмом, развернувшаяся на страницах “Правды” в 1946-1949 годах, печально знаменитые постановления ЦК ВКП(б) “О журналах “Звезда” и “Ленинград”, “Об опере “Великая дружба” В. Мурадели”, запреты на исполнения произведений Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина и других вызвали бурный резонанс в республиках, связанный с поиском национальных “формалистов”. В Башкирии резкой критике, обвинению в формализме были подвергнуты оперы “Мергэн” и “Ашкадар” А. Эйхенвальда, “Айхылу” Н. Пейко и М. Валеева. На объединенном “Заседании Союза советских композиторов БАССР, работников Башкирского театра оперы и балета и филармонии” 15 февраля 1948 года композиторы, “не живущие в Башкирии, работающие над созданием башкирских опер”, были поделены на две категории: “более прогрессивных, которые принесли пользу (Степанов, Спадавеккиа, Чемберджи) и формалистов (Эйхенвальд, Пейко, Козицкий)”. В выступлении Х. Ахметова по поводу “Айхылу” авторам вменяется в вину “диссонирующая нагроможденная фактура”, отсутствие “органически развивающейся задушевной мелодии”, “неудобно интонируемые интервалы” - типичный “критический набор” тех лет...

**Четвертый этап: 1960 – 1970-е годы**.

Активизации музыкальной жизни Башкортостана 60-х гг. способствовало выездное заседание Секретариата СК РСФСР во главе с Шостаковичем в Уфе (1964), к работе

которого был приурочен показ творчества композиторов республики.

Два события на рубеже 60 – 70-х годов: создание Башкирской государственной капеллы и открытие Уфимского института искусств (1968), - определили пути национальной культуры последней трети XX века. Первое послужило мощным толчком к развитию хоровой музыки всех жанров: от хоровой миниатюры до ораторий, кантат, хоровых циклов (руководителем капеллы стал Т. Сайфуллин). Второе подняло профессиональную музыкальную культуру на качественно новый уровень.

Кроме того, открытие музыкальных школ, музыкальных училищ в Салавате (1960), Давлеканово (1969), Октябрьском (1968), Учалах (1972), ССМШ в Уфе (1972). Событием с сфере музыкального образования явилось открытие в 1961 году при УУИ Учебно-консультационного пункта московского Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

Огромное количество конкурсов среди исполнителей: пианистов (Монастырский, Франк, Лавров, Айзенберг, Губайдуллина, Кочурова, Ланге), баянистов (Р. Шайхутдинова, В. Суханова, В. Фильчева), скрипачей.

Выдвигается новое поколение композиторов: Роберт Газизов, Лейла Исмагилова, Рафаэль Касимов, Даниил Хасаншин, Светлана Шагиахметова. Они принесли новые образы, темы, выразительные средства. Это позволяет говорить о стилевом переломе, произошедшим в башкирской профессиональной музыке в середине 70-х годов. Позднее к ним присоединятся выпускники композиторского отделения УГИИ: Салават Низаметдинов, Рустем Сабитов, Рашит Зиганов.

Композиторы обращаются к разным жанрам и формам. При этом с годами наметился отход от жанрово-стилевых канонов. Все более заметным стало стремление к использованию новых технических приемов, усложнению музыкального языка.

В феврале 1976 в Уфе проходил пленум СК Башкортостана, посвященный творчеству молодых композиторов и музыковедов республики. В концертах пленума прозвучали песни, романсы и хоровые сочинения Р.М.Хасанова, Р.Х.Газизова, М.Х.Ахметова, Д.Д.Хасаншина, А.Х.Габдрахманова, Е.Н.Земцова, фортепианная соната Л.З.Исмагиловой, "Детская сюита для струнного квартета" С.Г.Шагиахметовой, струнные квартеты Исмагиловой и Земцова. С большим успехом прошла премьера балета "Маугли" М.Ахметова. Творческим отчетом перед широкой общественностью стали 2-я республиканская конференция творческой молодежи Башкортостана (1977), 4-й съезд композиторов РСФСР (1979, Москва), 7-й пленум СК БАССР (1980), где башкирское музыкальное искусство было представлено от произведений композиторов старшего поколения, зачинателей башкирской профессиональной культуры, до новых сочинений композиторской молодежи.

**Пятый этап: с 80-х годов.**

Начиная с 1980-х годов, башкирские композиторы смело используют все новаторские приемы в технике композиции. Они создают произведения в разных художественных направлениях: неоклассицизм, необарокко, полистилистика, серийная техника.

К середине 90-х годов в Башкортостане работают три поколения профессиональных композиторов. К старшему принадлежат З. Исмагилов, Р. Сальманов, Ш. Кульборисов, к среднему – А. Габдрахманов, Р. Хасанов, А. Каримов, Р. Газизов, С. Шагиахметова, Л.

Исмагилова, Д. Хасаншин, к более молодому – С. Низаметдинов, Р. Зиганов, А. Кубагушев, Н. Даутов, Р. Сабитов, Р. Касимов, С. Сальманов, А. Сальманова, И. Хисамутдинов. В музыкальных вузах обучаются талантливые музыканты, пополняющие ряды композиторской организации.

Профессионализм композиторов, безусловно, растет. Композиторы 70-х годов: Р. Газизов, Л. Исмагилова, Е. Земцов, В. Баркалов, Р. Касимов, Д. Хасаншин, С. Шагиахметова - привнесли новые образы, темы, выразительные средства, расширившие и обогатившие стилистический диапазон национальной музыки достижениями композиторского творчества XX века, новым отношением к фольклору. Это в целом позволяет говорить о стилевом переломе, произошедшем в башкирской профессиональной музыке в середине 70-х годов и открывающем третью стадию национальной музыкальной культуры XX века - стадию “новой музыки”. Позднее к ним присоединяются выпускники композиторского отделения УГИИ: С. Низаметдинов, Р. Сабитов, А. Березовский, Р. Зиганов и другие, ярко заявившие о себе в 80-е годы, а в 90-е - талантливая молодежь: И. Хисамутдинов, В. Скобелкин...

Новая концепция музыкального фольклора прежде всего проявилась в переходе от метода цитирования или воссоздания жанрово-стилистических признаков башкирской народной музыки - к переинтонированию, переосмыслению, трансформации - методу, аналитическому по своей сути. Это выразилось в тенденции к расчленению народной песни в процессе развития на составляющие ее музыкально-выразительные компоненты: интонационно-ритмические, ладовые. Такой метод, воспринятый от Бартока-Стравинского через творчество русских композиторов “новой фольклорной волны”, стал основой художественной позиции композиторов-семидесятников и их преемников, что позволяет говорить о неофольклоризме и в башкирской музыке.

Более интенсивно осваиваются симфонический и оперный жанры, область музыки для детей. Оперы и балеты вновь получили воплощение на сцене после продолжительного периода отсутствия в театральных афишах.

В 1970-90-е гг. в числе крупных сочинений для музыкального театра, поставленных в ТОБ, - оперы "Волны Агидели" и "Послы Урала" Исмагалова, балеты "Страна Айгуль" Сабитова, "Легенда о курае" Хасанова, "В ночь лунного затмения" М.Ахметова, оперы "Черные воды", "В ночь лунного затмения" С.А.Низамутдинова, "Акмулла" Исмагилова. Различные жанры симфонической музыки представлены в творчестве Исмагиловой, М.Ахметова, Р.Р.Зиганова, Р.Г.Касимова, Газизова, Хасаншина, А.Р.Сальмановой, Ф.М.Гафурова и др.

За последние десятилетия заметно расширилась тематика вокальной и хоровой музыки, более разнообразными стали средства и приемы композиторского письма. В области музыки для детей появились новые яркие песни, хоры, пьесы для различных инструментов и инструментальные ансамбли. Написаны балеты и оперы для детей Сабитовым, Газизовым, Габдрахмановым, Н.А.Даутовым и др.

Концерты в институте искусств становятся традиционными. Подлинными праздниками музыкального исполнительства для уфимцев в 70-80-е годы стали выступления пианистов: лауреата Международного конкурса имени Листа-Бартока в Будапеште В. Монастырского, а также А. Франка, И. Лаврова, Ф. Айзенберг, Р. Губайдуллина, М. Кочурова, В. Ланге.

Концерты скрипачей С. Саркисьянца и Р. Кирдана, виолончелиста А. Калачева, баянистов: лауреата Международного конкурса “Дни гармоники” в Клингентале Р. Шайхутдинова и дипломанта того же конкурса В. Суханова, победителя “Кубка мира” в Вашингтоне В. Фильчева, - неизменно вызывали бурный интерес любителей музыки. В переполненном концертном зале института звучали интересные, сложные программы в исполнении Квартета института искусств (С. Саркисьянц, А. Шисман, А. Коваль, А. Калачев), студенческого оркестра (дирижер М. Голубицкий), ансамбля народных инструментов (руководитель А. Савицкий).

В 90-е годы, напротив, происходит резкое снижение роли института искусств в культурной жизни Башкортостана, что вызвано перманентным - на протяжении пятнадцати лет - ремонтом здания, закрытием концертного зала, отъездом лучших концертирующих музыкантов, изменением общей атмосферы в институте, утратившей свою прежнюю творческую наполненность. В результате произошло исчезновение такой сквозной для прежних лет формы творческой деятельности педагогов-исполнителей, как сольный или ансамблевый концерт (за исключением выступлений С. Дукачева, Р. Шайхутдинова и некоторых других).

Открытие в сентябре 2000 года после реставрации Концертного зала, названного именем Ф. И. Шаляпина, стало новой “точкой отсчета” в истории института искусств и - шире - культурно-музыкальной жизни республики.

Взаимному культурному обогащению и укреплению творческих связей способствуют различные праздники, декады, недели и дни литературы и искусства, музыкальные конкурсы и фестивали, проходящие в Башкортостане и других регионах России и зарубежья. Традиционным стало проведение фестивалей музыки композиторов Урала и Поволжья (Уфа - 1983, 1989, 1995).

Чрезвычайно важными событиями концертной жизни республики в 80-90-е годы стали ежегодные фестивали старинной и современной камерной, хоровой и симфонической музыки, концерты пленумов, съездов, фестиваль “Музыка композиторов Поволжья и Урала”, проводимые Союзом композиторов Башкортостана, регулярные симфонические концерты оркестра Театра оперы и балета (дирижер В. Платонов) и др.

Новым толчком в процессе развития музыкальной культуры Башкортостана стало создание в 1992 году Национального симфонического оркестра (главный дирижер - Т. Камалов).

Установлены творческие контакты башкирских музыкантов с композиторами и музыковедами Германии (округ Галле) в форме многочисленных взаимных концертов, совместно проводимых фестивалей.

Свидетельством роста музыкальной культуры и профессионализма композиторов и музыкантов Башкортостана является их успешное выступление на междунар. конкурсах. Концертную деятельность ведут творческие коллективы республики - Национальный симфонический оркестр, камерный ансамбль "Солисты Башкортостана", симфонический оркестр ТОБ. Значительных успехов достигли башкирские музыканты в развитии разл. жанров популярной музыки. В области музыковедения и музыкальной фольклористики

музыковеды активно разрабатывают актуальные проблемы профессиональной музыки и музыкального фольклора.

## Раздел 2. Музыка к спектаклям драматического театра.

Одной из важнейших сторон башкирского драматического театра предстает музыка. Истоки этого явления коренятся в глубоком прошлом, уходя в народное творчество башкир. Элементы театра можно увидеть в искусстве сэсэнов, обрядовых песнях и плясках с элементами театрального действия, изобразительных танцах.

Рождение собственно драматического театра происходит в годы гражданской войны. Предпосылками его возникновения явилась деятельность творческой интеллигенции в дореволюционное время. Их силами осуществлялись любительские спектакли. Так, еше в 1770-е годы, в Уфу были сосланы около 200 польских повстанцев – конфедератов. Благодаря им, Уфа познакомилась с музыкальным спектаклем "Пан Бронислав".

В 1780 – 1790-е годы Уфа увидела комедии в исполнении немецких гастролирующих артистов.

Театральная жизнь оживилась в 40-е годы XIX века. В те годы были поставлены оперы Верстовского "Аскольдова могила", Герольда "Цампа", водевили.

В 1860-е годы в Уфе строится первое театральное здание. Был возведен в 1861 году зимний театр, принадлежавший женской гимназии.

В годы первой российской революции рождается национальный театр. В апреле 1906 года впервые в истории Башкирии самодеятельная труппа поставила пьесу "жизнь с тремя женами". Затем организуется любительский драматический кружок Н. Н. Абдрашитова. В 1912 году первая татарская актриса С. Гизатуллина-Волжская основала в Уфе профессиональную театральную труппу "Нур" ("Луч").

В 1919 году создан театр в Стерлитамаке

В 1922 году в связи с переносом столицы в Уфе образуется стационарный башкирский театр. Возглавил театр В. Б. Муртазин-Иманский

В национальном театре много внимания уделялось звучанию народных песен и танцев. Постановки именовались музыкальными драмами. В сюжеты пьес часто включались легенды о возникновении песен, баитов. Они как бы вплетались в действие, по ходу которого и должны были исполняться. В афишах спектаклей нередко заранее публиковались названия песен, предназначенных для исполнения. В некоторых пьесах звучало до 20 народных мелодий. Включались не только сольные песни, но и такие музыкальные номера, как дуэты, трио и даже хоры.

Поначалу более развитые музыкальные номера звучали в антрактах драматических спектаклей. Специально для этого составлялись так называемые "национальные оркестры". В них входили инструменты, более распространенные в быту татар и башкир: скрипки, мандолины, гармоники, балалайки, гитары, а также иногда – флейты и фортепиано. Если на первых порах народные песни чаще звучали в традиционном виде, то позднее начали использоваться и аранжировки. Для музыкального оформления пьес приглашались композиторы. Значителен вклад в развитие национального театра музыкантов С. Габяши, М. Валеева, Хабибула Ибрагимов, Камиль Рахимов.

Первые опыты создания музыки к драматическому спектаклю были несложными по

музыкальному языку, фактуре. Роль музыки была пассивной, она воспринималась как украшение спектакля, вводилась как развлекательный элемент. В редких случаях совершались попытки с более сложной драматургической функцией. В 1922 году рождается новый жанр – музыкальная комедия. Начало положил спектакль "Башмачки" композитора и драматурга Х. Ибрагимова.

Следующим этапом развития музыки в драматическом спектакле явились 1930 – 1940-е годы.

Возрастает профессиональный уровень композиторов. Режиссеры также получили профессиональное образование (Магадеев, Галимов-Бухарский, Файзи). Открывается театральное отделение в училище искусств.

Обновляется содержание спектаклей: оно приближено к современности. На сцене новые герои – рабочии, коммунисты.

В середине 1940-х годов в Уфе особенно популярны были музыкальные спектакли Башкирского драматического театра. Это пьесы "Песня о жизни" М. Амири, "Прекрасные долины Агидели" И. Абдуллина, "Долина Демы" К. Даяна с музыкой М. Валеева, а также "Зятек" с музыкой К. Рахимова.

В 1950 – 1960-е годы получил развитие жанр музыкальной комедии. Первым произведением этого жанра стала комедия "Свояченица" (1959) на либретто Бикбая. В русле этого направления работает Кульборисов. Им написаны несколько музыкальных комедий и оперетт: "Зятек", "Когда приходит любовь", "Уфимские девчата", "Счастье привалило", "Птица счастья" (совместно с Р. Сальмановым).

В 1970-е годы наиболее весомый вклад в область музыки к драматическому спектаклю внесли композиторы Кульборисов, Т. Каримов, Хасанов, работавшие в разное время заведующими музыкальной частью Башкирского драматического театра. Широкую популярность получили песни и темы из спектаклей "Башмачки", "Белые березы", "Тальян-гармонь"Кульборисова, "Озорная молодость", "Похищение девушки" Т. Каримова, "Лунные вечера Айсулу", "Четыре жениха Диляфруз" Хасанова и др.

Жанр музыки к драматическому спектаклю сыграл важную роль в процессе освоения других профессиональных жанров – симфонических и камерно-вокальных, в процессе постепенного движения от простейших форм к более сложным. Кроме этого, музыкальное оформление спектаклей подготавливало почву и для развития башкирской оперы, поскольку синтез музыки с театральным действием впервые осуществлялся именно здесь.

## Раздел 3. Опера.

### Предпосылки возникновения оперного жанра.

Башкирская опера занимает одно из ведущих мест в культуре РБ. Но родилась она в конце 1930-х годов. Первая башкирская опера – "Хакмар" Валеева (1939).

Предпосылки возникновения оперного жанра уходят в XVIII, XIX века. Первое знакомство уфимской публики с оперой произошло в 1872 году, когда ссыльные поляки поставили в Уфе в доме мензелинского воеводы Никиты Можалова оперу "Пан Бронислав". Спектакль шел на польском языке. Аудитория была немногочисленная: светское общество. Начальство повелело запретить спектакль.

Уфимцы стали устаивать у себя домашние театры. Об этом пишет в своих воспоминаниях писатель С. Т. Аксаков. У отдельных помещиков появляются крепостные театры. Известность приобретают театры помещика Дурасова.

С 40-х годов XIX века начались гастроли профессиональных артистов. Выступала труппа антрепренера Н. А. Соколова. Благодаря им Уфа познакомилась со знаменитыми операми Верстовского "Аскольдова могила", французского композитора Герольда "Цампа".

В 90-е годы XIX века в Уфе давала спектакли труппа С. Я. Семенова-Самарского, вместе с которой сюда приехал семнадцатилетний юноша Шаляпин. 18 декабря 1890 года Шаляпин спел партию Стольника в опере Монюшко "Галька". Это было начало пути к мировой славе.

Драматическому театру принадлежала решающая роль в подготовке почвы для создания оперы. Большое значение в нем уделялось музыке.

Первыми шагами в области национальной оперы считаются татарские произведения, созданные в 1920-е годы Г. Альмухаметовым, С. Габяши и В. Виноградовым – "Сания" (1925) и "Эшче" (1930).

На первых порах помощь в освоении сложного жанра оказывали русские музыканты. Московский композитор А. А. Эйхенвальд создает на основе башкирской легенды оперу "Степь" (поставлена в Самаре в 1931 году). И хотя музыкальный материал этого сочинения основан преимущественно на татарских народных мелодиях, опера вызвала большой интерес в Башкирии как одно из первых крупных сценических произведений на национальной основе.

Если 1920-е годы – первая половина 1930-х годов в истории башкирской оперы – подготовительный этап, то конец 1930-х 0 1940-е годы можно определить как начало активного утверждения оперного жанра в Башкирии. Этому способствовал ряд факторов. Открытие оперного театра в Уфе (1938), подготовка национальных кадров в башкирской студии при Московской консерватории активизировали процесс успешного развития оперного жанра в творчестве башкирских композиторов.

Премьера первой башкирской национальной оперы "Хакмар" Валеева состоялась в феврале 1940 года в Башкирском оперном театре. Опера написана на одноименный сюжет драмы С. Мифтахова. Она показала возможные пути сочетания национального колорита и классических традиций. Башкирские народные темы, подлинные песни, пентатоника сочетаются с семиступенными ладами, европейскими инструментами. Вместе с тем, она имела и серьезные недостатки – отсутствие симфонического развития, однообразные партии оркестра, избыток песенных форм. Это было характерно для большинства песенных

опер тех лет.

Вслед за постановкой "Хакмар" Валеева состоялась премьера оперы "Мергэн" Эйхенвальда (пост. 1940, либретто Бурангулова).

В годы войны были написаны и поставлены новые башкирские оперы. Сюжетами для них стали народные легенды и сказания ("Акбузат" Заимова и Спадавеккиа, 1942; "Ашкадар" Эйхенвальда, 1944), историческое прошлое башкирского народа ("Карлугас" Чемберджи, 1941), события современной башкирской деревни ("Айхылу" Валеева и Пейко, 1943), военная тематика ("За Родину!" Ибрагимова и Козицкого, 1943).

Стремясь подчеркнуть фольклорные истоки оперных произведений, их авторы не только использовали подлинные башкирские мелодии, но и сумели органично включить в свой индивидуальный стиль интонационный строй народной музыки. Усилению национального колорита способствовало и введение в партитуру симфонического оркестра башкирского народного инструмента – курая ("Карлугас", "Ашкадар"), и использование приемов оркестровки, имитирующей курай и манеру сольного исполнения "узляу". Все это обусловило успех и долголетие лучших оперных произведений, созданных в годы войны.В послевоенные годы были написаны и поставлены в театре оперы "Азат" Р. Муртазина (1949) и "Салават Юлаев" Исмагилова (1955).

10 февраля 1948 года вышло Постановление ЦК ВКП (б) по вопросам музыки "Об опере "Великая дружба" В. Мурадели". Это постановление обсуждалось и в Союзе башкирских композиторов. Первый удар пришелся по опере. Резкой критике подверглись все произведения, созданные русскими авторами на башкирскую тему, а также "Хакмар" Валеева. Композиторам было указано на недостаток мастерства в форме, затянутости некоторых сцен, слабой инструментовке, в примитивном подходе к фольклору. Критике подверглись оперы "Айхылу" Пейко и Валеева, "Карлугас" Чемберджи, "Акбузат" Спадавеккиа и Заимова, "Мергэн" и "Ашкадар" Эйхенвальда.

Подобная политика отрицательно сказалась на развитии оперного искусства В Башкирии. Уже к концу 1948 года пресса отмечала почти полное отсутствие советских опер в репертуаре театра. После резкой критики прежние оперы не ставились, а работа над новыми продвигалась не очень активно. В эти годы не только в Башкирии, но и во всей стране мало кто из композиторов отважился показать свои оперные сочинения. Поэтому не случайно за период с 1946 по 1956 год в республике были созданы только три оперы. Одна из них - "Айхылу" Пейко – представляла собой переработанный вариант созданной ранее совместно с Валеевым национальной оперы. Две другие воплощали традиционные для советского искусства современную и историко-революционную темы – "Азат" Муртазина (1948) и "Салават Юлаев" Исмагилова (1954). Велико оказалось значение последней оперы: она сумела перешагнуть через преграды и противоречия эстетических установок и открыть новую страницу в развитии оперного искусства в Башкирии.

За период 50-х – 80-х годов жанр оперы переживает новый подъем. Одна за другой появляются оперы З. Исмагилова. Это лирико-эпическая опера "Шаура" на либретто Б. Бикбая (1963), лирико-драматическая – "Гюльзифа" (либретто М. Карима, 1967) и ее вторая редакция с новым названием "Волны Агидели" (1972), героико-эпическая опера "Послы Урала" на либретто И. Дильмухаметова (1982).

К жанру оперы обращаются и другие композиторы. В 1969 году появляются "Дауыл" Р. Муртазина (по роману Х. Давлетшиной "Иргиз"), в 1970 – "Современники" Х. Ахметова на

либретто Б. Бикбая (2-я ред, 1986) и написанная им в середине 80-х годов – "Нэркес" по одноименной трагедии И. Юмагулова. Монументальную оперу "Великий рядовой", посвященную Александру Матросову, пишет в 1975 году Д. Хасаншин. Одноактную оперу "Черные воды" по одноименной поэме М. Карима создает С. Низаметдинов (1985). Это была первая национальная камерная опера. Детские оперы пишут Н. Сабитов ("Безусый волшебник", 1967), А. Габдрахманов ("Серая шейка"), Р. Газизов ("Полет Марса").

С 1980-х годов башкирские композиторы уделяют большое внимание к оперному жанру. Значительный интерес вызывают общечеловеческие проблемы, вечные истины. Так, в 1995 году Низаметдинов успешно довел до сценического осуществления в Башкирском государственно театре оперы и балета оперу по трагедии М. Карима "В ночь лунного затмения". К 60-летнему юбилею театра композитор написал новую оперу-притчу "Memento".

З. Исмагилов пишет оперу "Акмулла" (1987). Ее герой - крупнейшая фигура в башкирской культуре, история представлена как прцесс сталкновения разных взглядов, идей.

Если ранее композиторы предпочитали преподносить события прошлого в оперном жанре средствами героики-эпической драматургии, то теперь чаще применяется модель лирико-психологической драмы: "Нэркес" Х. Ахметова (1987, пост. 1996). В основе оперы лежит одноименная трагедия Юмагулова о гибели двух влюбленных, принадлежавшим к враждебным родам. Завершается опера утверждением темы любви.

Новым является и решение актуальной тематики – в частности, темы Великой Отечественной войны средствами камерной оперы ("Черные воды" Нмзаметдинова по одноименной поэме М. Карима, пост. 1989). Эта опера состоит из одного акта. Произведение представляет собой вокальный диалог двух героев. Это первая дуоопера. При постановке камерность оперы была нарушена, по идее режиссера добавлен хор – это внесло искажение в замысел композитора.

**Оперное творчество З. Исмагилова.**

С именем Загира Исмагилова – народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, профессора, академика Академии наук Республики Башкортостан, связана целая эпоха в истории башкирской музыкальной культуры. Его необычайно яркий талант нашел многогранное воплощение в разных областях деятельности: выдающийся композитор современности, талантливый педагог, видный общественный деятель, основатель и первый ректор Уфимского государственного института искусств, создатель первой в республике средней специальной музыкальной школы-лицея для одаренных детей…

Исмагилов принадлежит к старшему поколению башкирских композиторов, творчество которых начиналось в 30-е годы XX века. Вместе с композиторами Х. Ахметовым, Ш. Ибрагимовым, Т. Каримовым, Р. Муртазины, Н. Сабитовым и другими Исмагилов стоял у истоков становления и зарождения башкирской профессиональной музыки.

Исмагилов – автор шести опер: "Салават Юлаев", "Шаура", "Волны Агидели", "Послы Урала", "Акмулла", "Кахым туря". Все они вошли в репертуар Башкирского театра оперы и балета, получили признание общественности и оценку в периодической печати. Его перу принадлежат также музыкальная комедия "Кодаса" ("Свояченница").

Оперы Исмагилова являются своеобразными вершинами его творчества. С их созданием связано присуждение ему высоких званий – заслуженного деятеля искусств России,

лауреата Государственной премии им. Глинки, народного артиста СССР и признание необычайно возросшего авторитета в республике и за ее пределами.

Впервые композитор обратился к жанру оперы в годы учения в Московской консерватории (класс Фере). В качестве дипломной работы была представлена опера **"Салават Юлаев"**. Опера была написана в 1954 году. К тому времени Исмагилов был известен как автор многих полюбившихся слушателями произведений.

Репертуар в ту пору еще молодого Башкирского театра оперы и балета состоял, в основном, из произведений русской и зарубежной классики. Национальные сценические произведения, созданные в годы войны совместными усилиями русских и башкирских композиторов, вышли из репертуара ввиду из несовершенства и несоответствия времени. Появление башкирской оперы было не только желанным, но и необходимым.

Любовь к театру и возможность воплотить в жизнь его давние мечты сошлись воедино. Композитор активно искал сюжет для нового сочинения, который был вскоре найден. Произведение "Салават" Б. Бикбая привлекло внимание композитора. "Я рукоплескал этой книге, так как нашел в ней то, что волновало меня. Там были и мои мысли , и мои чувства," – вспоминает композитор. Окрыленный удачной находкой, он был уверен, что напишет оперу, о создании которой давно мечтал. Узнав о замысле композитора, Б. Бикбай согласился написать либретто.

Личность Салавата восхищала композитора соединением в нем двух качеств – "поэта и воина", отражающих облик башкирского народа. Но Салават Юлаев был не только башкирским героем. Его личность интернациональный символ борьбы за всеобщие права и свободу.

Исмагилов долго и упорно работает. Он изучает исторические документы, художественные и архивные материалы, связанные с историей Крестьянского восстания 1773 – 1775 гг. под предводительством Емельяна Пугачева, соратником и сподвижником которого стал Салават Юлаев. Создавая оперу, авторы (композитор и либреттист) отталкивались не только от конкретных исторических фактов. Они рассматривали и многочисленные легенды, песни, сказания. Одно из преданий, ставшее основой оперы, называется "Как Салават с Пугачевым подружились".

Особенностью оперы "Салават Юлаев" является опора на конкретный фольклорный материал. Многие башкирские и русские песни неоднократно встречаются в партитуре оперы.

Способы обращения композитора с фольклорным материалом: не простое цитирование песни, а ее переосмысление, переинтонирование. Кроме того, художественное воссоздание фольклорного образца. Усвоив с детства народную песню, Исмагилов постиг через нее законы народного песнетворчества. Вот почему фольклорный и авторский тематизм в опере тесно соединяются, образуя органичное единство целого.

Премьера оперы состоялась в апреле 1955 года в Уфе, а спустя месяц – в Москве, на сцене Большого театра во время декады литературы и искусства Башкирии. Успех, сопутствующий премьере, был ошеломляющим. За заслуги в развитии музыкального искусства и за создание оперы "Салават Юлаев" Исмагилову было присвоено звание "Заслуженный деятель искусств России". Этого высокого титула молодой мастер оперного жанра был удостоен спустя всего лишь год после окончания консерватории.

**Содержание оперы.** Опера "Салават Юлаев" начинается с динамичной и яркой

**увертюры** (простая трехчастная форма АВА). В ней экспонируются две музыкальные темы, которые неоднократно будут встречаться в опере.

В основу *первой темы* положена мелодия башкирской народной песни "Салават", являющаяся лейтмотивом главного героя. Переинтонирование напева, введение ритма скачки в сочетании с быстрым темпом придали теме необычайную выразительность.

*Вторая тема* по своему эмоциональному строю контрастна первой, и в опере характеризует Пугачева и его сподвижников. Создавая эту тему, композитор, ориентировался на мелодию русской народной песни "Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка". Известно, что она была особенно любима Пугачевым. Исмагилов использует принцип переинтонирования. Характер темы лирический.

Отсутствие конфликта между темами увертюры является выражением идеи единства башкирского и русского народов в борьбе против общего врага.

**Характеристика образов.**

Главный герой оперы – Салават. Образ народного героя раскрывается в опере в сольных номерах. Мелодия песни "Салават, сколько тебе лет?" становится главной в его характеристике. Она является основой лейтмотива героя, проникает в хоровые и симфонические номера. Звучит в увертюре (первая тема), лежит в основе хора воинов из шестой картины (третье действие), в основе хора и всего оркестра в финале оперы (четвертое действие, седьмая картина). Ее сопровождает энергичный ритм скачки.

Все четыре сольных номера Салавата песенны. Это связано с передачей эмоционального состояния героя. Например, глубокая сосредоточенность Салавата, его созерцательность в арии "Скажи, Урал, скажи" (1 д. 1к.) полностью совпадают с лирическим настроением песни "Урал". Образно и интонационно они связаны друг с другом.

Салават прежде всего воин, предводитель башкирского отряда. В связи с этим композитор вводит в характеристику этого героя стилизацию походных маршевых песен. Это проявилось в куплетах Салавата "Клич бывалых стариков" (1 д., 1 к.) и куплетах воинов Салавата "Гей, гей, гей, мой конь лихой" (1 д., 1 к.).

В опере Салават – не только бесстрашный воин, но и любящий муж. Его ария "О, горький час" (4 д., 7 к.) передает чувство невосполнимой утраты, глубокой тоски и печали.

Образ Амины, жены Салавата - лирический. В нем композитор воплотил лучшие черты, присущие башкирской женщине: высокую нравственность, преданность идеалам, готовность к самопожертвованию во имя любви. Всеми ее поступками движет чувство любви и преданность Салавату. Она предстает в дуэтной сцене с Салаватом перед разлукой. Печально звучит в оркестре лейтмотив Амины. Герои клянутся в любви и верности друг другу.

Речитатив и ария Амины из третьего действия (5 картина) являются центральными в характеристике ее образа. Создавая мелодию арии, композитор ориентировался на жанр протяжной песни озон-кюй, одной из которых является "Зюльхизя". Она грустит о Салавате, ждет его. Ария перерастает в гимн любви.

Развязка в развитии этого образа наступает в четвертом действии, седьмой картине, во время встречи Амины с Бухаиром, ставшей для нее роковой.

Раскрывая образ Пугачева, композитор следовал исторической правде. Простой донской казак, сумевший поднять народ на борьбу за свободу, сделал дерзкий вызов общественному строю. Вместе с тем, народ видит в Пугачеве "царя Петра III", который обещает подарить

им свободу. Для характеристики Пугачева-казака композитор использовал русскую народную песню "Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка", которая относится к числу разбойничьих песен. Мелодия отличается большой свободой и импровизационностью, и лиричностью. Эта тема впервые появляется в увертюре. На интонациях "Дубравушки" построен лейтмотив Пугачева и его ария "Все идут ко мне" (2 д., 4 к.).Пугачев размышляет о судьбе Родины.

Для характеристики Пугачева-царя, Исмагилов использует классический прием, сложившийся в русской опере. Для передачи царского величия и власти он вводит торжественное звучание фанфары в момент появления Пугачева на сцене. Радостно встречает его народ песней "Слава" (2 д., 4 к.; 4 д., 7 к.).

Жизненно правдивым предстает в опере образ Юлая Азналина, отца Салавата. Под влиянием происходящих поступков изменяются его характер, мировоззрение. В первой картине верный царице Юлай искренно и честно призывает народ следовать высочайшему указу.

Поворотным событием, которое потрясло Юлая, явилось разбойное нападение на его дом Колоя с карателями. Речитатив и ария "Кровь… Моя кровь…" (3 д., 5 к.) отражают его негодование, обиду, возмущение, раскаяние и прозрение.

Появление Юлая в отряде Салавата закономерно. Завершающими в развитии образа является встреча и примирение отца с сыном.

Среди персонажей противоположного лагеря выделяется образ Бухаира. Он является сосредоточием всех человеческих пороков - лести, хитрости, лицемерия, самодовольства, наглости, честолюбия, трусости, предательства и жестокости. Таким он предстает в арии "Теперь узнаешь, Салават, кто я такой!" (4 д., 7 к.). Смерть Бухаира логически оправдана. Зло должно быть наказуемо – таков этический смысл, которому следовал композитор.

**Хоры и ансамбли.**

Большое значение в опере приобретают хоровые сцены. Опера "Салават Юлаев" относится к жанру историко-эпической оперы, в которой важным действующим лицом является народ. Народ в опере представлен разными социальными группами. Это простые люди башкирского кочевья, русские и башкирские воины, каторжане, жители Оренбурга, рабочии Симского завода, мужики и бабы, солдаты-каратели.

Для каждой народной группы композитор использует свои средства выразительности. Так, создавая хоры воинов Салавата, композитор писал в духе походных и маршевых народных песен. Кроме того, композитор подчеркивает неразрывную связь народа и Салавата. Неслучайно хор из третьего действия основан на башкирской народной песне ""Салават, сколько тебе лет?". Другие хоры имеют интонационную связь с партией Салавата. Для создания последнего хора композитор также использовал народный напев о Салавате.

Музыкальная характеристика хоров русских воинов тесно связана с интонациями Пугачева, мелодий русской песни "Дубравушка" (четвертая картина). Мелодия этой песни звучит здесь как сольная лирическая мужская песня.

В опере присутствуют и совместные хоры башкирских и русских воинов. Радость встречи воинов двух отрядов передана во втором действии, четвертой картине. Еще один совместный хор русских и башкир ("Славим тебя") помещен в финале оперы, он имеет итоговое значение. Народ встречает Пугачева, в котором все видят царя. Народ величает

его звучанием песни "Слава".

Иным по настроению предстает хор жителей Оренбурга, сочувствующих Пугачеву (2 д., 3 к.). В нем – стенания, плач, стоны. Они переданы композитором через нисходящие интонации плача, звучание уменьшенного септаккорда.

Большую роль в характеристике народа выполняют массовые диалогические сцены. Использование традиций Мусоргского позволило отразить особенность исторической эпохи, показать лица толпы, передать различные чувства. Здесь показательным является массовая сцена из первого действия. Народ нехотя собирается на площади, чтобы узнать о приказе царицы – "Готовить сотню!".

Ансамбли в опере – два дуэта (1 д., 1 к.; 3 д., 5 к) и терцета (3 д., 6 к.)

Чувством взаимной любви и преданности друг другу проникнут прощальный дуэт Амины и Салавата из первой картины. Единое эмоциональное состояние героев композитор передает через форму канона.

Дуэт двух подруг Амины и Салимы из пятой картины передает различное настроение подруг. Разное строение реплик.

Трио Салавата, Юлая, Багрова из шестой картины проникнуто оптимизмом, смелостью, бунтарским духом. Интонационное и ритмическое сходство вокальных партий является выражением их чувств и помыслов.

**Симфонические эпизоды** представлены многопланово. Это и самостоятельные эпизоды – увертюра и иллюстрация битвы за Симской завод (3 д., 6 к.). Увертюра – идейно-смысловой эпиграф произведения, поскольку знакомит слушателя с основными темами оперы. В сцене битвы за завод композитор оркестровыми средствами создает картину сражения.

Большая роль в опере отводится оркестровым вступлениям к картинам. Они не только готовят слушателя к дальнейшему восприятию, но и помогают глубже проникнуть в атмосферу сценического действия. Основные темы произведения, неоднократно повторяясь, приобретают значение лейттем. В результате этого можно говорить о симфонизации оперы.

Вторая опера Исмагилова – **"Шаура"** (1963, поставлена в 1964). Это романтическая повесть о любви и верности, о подвиге героя. Это лирико-трагическая опера. В ее основе трагическая легенда о любви Шауры и Акмурзы. Законы Шариата не позволяют им быть вместе.

В основе оперы – социальный конфликт. Акмурза – руководитель повстанцев, бежавший из ссылки. Он находится в конфликте с обществом по моральным и политическим убеждениям.

Новые моменты в опере связаны с выдвижением на первый план лирических эпизодов, раскрывающих внутренний мир героев. Большое значение при этом приобретают сольные и дуэтные номера. Хоровые эпизоды уходят на второй план.

В опере широко использована лейтмотивная система. Она включает 1) тему арии Акмурзы; 2) тему плача Шауры – оплакивает свои мечты о счастье с любимым человеком; 3) мотив инструментального наигрыша "Перовский.

В опере преобладает протяжный стиль озон-кюй (особенно в партии Шауры).

**Опера "Волны Агидели"** (первая редакция "Гюльзифа" в 1967, вторая редакция в 1972). Написана на сюжет самого композитора, без опоры на литературный источник.

Либретто создано М. Каримом. Опера характеризуется углублением лирической темы. Сюжет основан на драме девушки Гюльзифы, ее разочарованием в любви Зайнуллы. Он становится виновным в ее смерти. Композитор затрагивает морально-этические проблемы, связанные со значимостью чувства любви в жизни человека.

Впервые в башкирской музыке появляется жанр лирической оперы. Кроме того, необычным для оперного жанра было обращение к теме современности.

Драма раскрывается на широком жанровом фоне.

В опере широко использована идея симфонизации. Огромное значение при этом приобретают лейтмотивы.

**Опера "Послы Урала"** (1982, либретто Дильмухаметова). Опера посвящена 400-летию вхождения Башкирии в состав России. В произведении встречаются подлинно исторические персонажи: Иван Грозный.

Тема дружбы народов представлена через показ борьбы противостоящих сил: противников и сторонников объединения.

Ведущее место в опере занимают массовые сцены. Широко показан народ: и в радости, и в горе. Народ сам принимает историческое решение. В заключительном хоре прославляется башкирский народ.

Опера близка жанру оратории.

**Опера "Акмулла"** (1986, поставлена в 1996, либретто Дильмухаметова).

В центре оперы образ поэта: юноши Мифтахетдина, а также мудреца Акмуллы, сохранившего веру в светлое будущее людей.

Опера пронизана лейтмотивами. Симфонизация произведения.

**Опера "Кахым-туря"** (1996, либретто Дильмухаметовой и Дильмухаметова) про башкирских конников, дошедших до Парижа. В произведении использованы подлинные башкирские песни "Кахым-туря", баит "Буранбай", "Акбузат".

Для оперы характерно:

1) Обращение к значительной идейной теме, связанной с историческим прошлым народа.
2) Эпическая драматургия. Сопоставление картин преобладает над столкновением, конфликтом.
3) Ведущая роль – образ народа. Широкое применение хора.
4) Большое внимание уделяется внутреннему миру героев
5) Превалирует вокальное начало над инструментальным.
6) Господство ариозного, кантиленного вида мелодии.
7) Опора на башкирские народные жанры, редкие случаи цитирования.

## Раздел 4. Балет.

Башкирский балет, прошедший более чем полувековой путь становления и развития, является важной составной частью многонационального музыкально-театрального искусства народов России.

Историко-художественной основой, на которой вырос профессиональный балетный театр и новые формы танцевального искусства, явился башкирский народный танец. Он отличается богатством и разнообразием форм и содержания, устойчивостью танцевальных традиций.

К наиболее древним относятся обрядовые пляски башкир. Они отразили языческие доисламские верования народа. Это были массовые коллективные танцы. Они исполнялись женщинами и детьми в целях магического воздействия на природу, обеспечения семейного благополучия.

Более развитыми формами в башкирской хореографии обладают сольные танцы. *Мужской танец* – энергичный и подвижный – основан на движениях, воссоздающих пластику ловкого воина-джигита, подражание бегу коня, стрельбе из лука. *Женский танец* – легкий и грациозный – отразил элементы быта и труда: прядение, вышивание, приготовление кумыса, бишбармака. Он включает движения, имитирующие полет бабочек, птиц, трепет листьев на деревьях.

Существовали и танцы с элементами театрализации (*"кыланып бию").* В них сочетаются сюжетность и зрелищность, актерское перевоплощение.

Прообразами будущих балетных композиций стали танцы, игры и обряды в фольклорных программах первых театральных трупп; пьесы с песнями, музыкой и танцами в первые послереволюционные годы. Танцы в пьесах исполняли и ставили драматические актеры, танцовщики, педагоги Уфимского техникума искусств.

В 30-е годы развивается новый молодой жанр хореографии – сценический народный танец, представленный репертуаром Башкирского государственного ансамбля народного танца. Он был организован первым профессиональным башкирским танцовщиком, выпускником хореографического училища Большого театра СССР – Ф. А. Гаскаровым – в 1939 году. В программу ансамбля вошли танцы "Семь девушек", "Муглифа", "Перовский", "Баик" и др.

В воспитании национальных кадров композиторов и артистов балета велика роль открытых в 1930-е годы Башкирской национальной студии при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и Башкирского отделения при Ленинградском хореографическом училище.

Рождение башкирского балета относится к 1940-м годам. В это время происходило формирование исполнительских сил, появлялись первые опыты в освоении крупных музыкально-сценических жанров в репертуаре открытого в Уфе в 1938 году Башкирского государственного театра оперы и балета.

В ранних башкирских операх ("Хакмар" Валеева, "Карлугас" Чемберджи, "Мерген" и "Ашкадар" Эйхенвальда, "Акбузат" Заимова и Спадавеккиа, "За Родину" Ибрагимова и Козицкого), созданных башкирскими, русскими и украинскими композиторами, уже использовались танцевальные номера, воссоздающие народные игры, обряды, хороводы и танцы. Работа над балетными сценами для башкирских композиторов явилась освоением

танцевальной музыки. Это подготовило почву для создания в дальнейшем башкирскими композиторами балетов.

**Начальный этап** становления и развития балетного жанра (**1940 – 1950-е годы**) связан с творческой помощью отечественных музыкально-театральных деятелей в создании и постановке хореографических произведений.

Первый национальный балет **"Журавлиная песнь"** был создан по мотивам народной легенды и поставлен в 1944 году на сцене БГТОиБ. Авторами его стали московский композитор Л. Б. Степанов и башкирский – З. Г. Исмагилов, хореограф Н. А. Анисимова, постановщик и либреттист Ф. Гаскаров.

Создатели балета шли по пути слияния классики и фольклора в музыке и хореографии. В балете широко использованы подлинные народные мелодии и инструментальные наигрыши. Хореография также опиралась на элементы башкирского танца с воссозданием сцен народных игр, состязаний, свадебного обряда.

Журавль – символ красоты природы. В башкирском фольклоре существуют несколько легенд о журавлях. В одних, они приносят человеку счастье, в других – несчастье. Одна из них повествует: "В древние времена в пределы Башкирии вторглись захватчики, вдруг над ними закружилась журавлиная стая с громкими криками и хлопаньем крыльев. Испугались захватчики, дрогнули их ряды и смешались, а башкирское войско выиграло сражение".

Сказочная сюжетная основа балета о волшебных птицах переплетается с реальной линией, затрагивая социальный конфликт. На пути влюбленных Зайтунгуль и Юмагула, оберегающих и защищающих прекрасных птиц, встает жестокий богач Арсланбай, притесняющий бедняков и охотящийся на добрых и свободолюбивых журавлей.

В балете широко использованы башкирские народные мелодии. Некоторые из них, неоднократно повторяясь, приобретают значение лейтмотивов. Так, ведущим лейтмотивом балета становится башкирский курайный наигрыш "Звенящий журавль". Он впервые звучит в оркестровом вступлении к первому акту.

Башкирская народная песня "Вороной иноходец" лежит в основе музыкальной характеристики Зайтунгуль.

На мелодии народной песни "Ирендык" построен "Танец охотников и Арсланбая".

Кроме того, в балете встречаются темы наигрыша "Перовский" и песни "Загида".

В балете сильны традиции классики, П. И. Чайковского. Это проявляется в том, что в балете есть четкое разделение на положительных и отрицательных героев. Причем для каждой образной сферы композиторы применяют особый комплекс средств музыкальной выразительности. Для характеристики положительных образов оно опираются на народно-песенные и танцевальные жанры, а для обрисовки злых сил – на хроматические и целотоновые интонации, остродиссонантные созвучия, ритмическое остинато, сочетание крайних регистров и резких тембров.

Балет с успехом был показан в Москве в 1955 году в дни Декады башкирской литературы и искусства. Получил высокую оценку у профессионалов. Широкую известность получил фильм-балет "Журавлиная песнь" с участием башкирских артистов, снятый Свердловской киностудией в 1959 году.

Балет **"Горная быль"** татарского композитора А. С. Ключарева был поставлен в 1951 году и наметил новую для балетного жанра линию – историко-героическую. Либретто написано Ключаревым и Ф. Гаскаровым. Они разработали сюжет, повествующий о борьбе

башкирского народа против феодалов-тарханов – ставленников царизма. Они использовали в либретто мотивы сказов П. Бажова "Малахитова шкатулка". Сценаристы объединили в повествовании народно-героическую линию со сказочно-легендарной. Одаржать победу над жестоким Мрак-тарханом башкирскому народу помпгают русские знатоки подземных богатств и джигит Тимергул, добывший в схватке с горным Змеем волшебный меч.

Композитор продолжает традиции классической музыки и характеризует народ с помощью интонаций и ритмов народных песен и танцев, в обрисовке же отрицательных персонажей национальное начало уходит на второй план.

Народную историко-героическую линию в балетном театре продолжило новое сочинение башкирских композиторов Х. Ахметова и Н. Сабитова **"Горный орел"**. Он написан в 1959 году. Балет посвящен легендарному герою башкирского народа Салавату Юлаеву, возглавившему освободительное движение башкир в крестьянской войне под предводительством Е. Пугачева. Либретто балета было разработано известным танцовщиком и хореографом Х. Сафиуллиным.

Драматургический конфликт в балете основан на противостоянии и остом столкновении двух лагерей – угнетенного населения края и царского самодержавия. В музыкальной драматургии это воплотилось в контрасте двух полярных интонационных сфер. Лагерь бедноты (русского и башкирского народа) охарактеризован народно-песенными и жанрово-танцевальными темами. В характеристике сторонников царизма использованы жесткие ритмы и интонации военного марша, резкие тембры в оркестре, подчеркнутая роль медных и ударных инструментов.

Многопланово показан в балете главный герой Салават – отважный юноша-охотник, вдохновенный поэт и мечтатель, нежный и преданный жених, бесстрашный воин. В основе его характеристики – мелодия башкирской народной песни "Салават". Она является ведущим лейтмотивом в балете.

В характеристиках Амины, башкирских воинов, башкирского народа использованы различные народные песни: "Гильмияза", "Тафтиляу", "Урал", "Колой-кантон", "Порт-Артур", "Перовский", "Семь девушек", "Хатира", "Плакучая черемуха", "Вороной иноходец", "Салават".

Из перечисленных фольклорных тем выделяется мелодия "Урал", которая символизирует образ Родины и является музыкальным обрамлением всего произведения, и песня "Салават", приобретающая значение лейтмотива.

В музыке балета использованы и русские народные песни для характеристики русского воинства: "Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка", являющаяся лейтмотивом, и "Заиграй моя волынка".

Премьера балета с успехом прошла на сцене БТОБ в 1959 году. Спектакль стал этапным в становлении и развитии башкирского сценического искусства.

Заметным событием в балетной музыке стало произведение Х. Заимова и А. Чугаева **"Черноликие"**. Он написан по одноименной повести М. Гафури о жизни предреволюционной башкирской деревни. Балет повествует о социальной борьбе между юными влюбленными, бросившими вызов мрачным силам религиозного фанатизма. Либретто балета разработано Ф. Гаскаровым и Н. Каниным при участии хореографа-постановщика Х. Мустаева.

Для обрисовки противоборствующих сил в музыке использованы контрастные средства. Характеристики положительных образов и главных героев даны в ярко выраженном национальном складе тематизма. Для них характерна песенно-танцевальная основа.

Им противопоставлены мрачные и жесткие интонации лейтмотивов мусульман-фанатиков, тема деревенских сплетниц, байского сына Салима, "тема позорного шествия".

В балете, наряду с традиционными классическими сольными вариациями, дуэтами-адажио и массовыми сценами, значительное место занимают сцены-монологи главной героини Галимы. В связи с этим можно говорить об усилении психологического начала в балете.

Новым в башкирском балете стало воссоздание жанрово-бытовых сцен с элементами обрядовости (состязания косарей), использование комических и гротесковых эпизодов (сцена обучения в медресе и игры шакирдов). Новым стал отказ от метода цитирования народных мелодий и создание оригинального авторского тематизма, опосредованно связанного с фольклором.

Симфонизация музыкальной ткани осуществляется при помощи лейтмотивов, использования принципа монотематизма.

**Второй период: 1960 – 1970 годы. Творчество Н. Сабитова.**

**Третий период: середина 1970-х – по настоящее время.**

В этот период композиторы развивают ведущие сюжетные линии, намеченные в предшествующий период. Это сказочно-легендарная тематика, идущая от "Журавлиной песни и продолженная в балетах "Маугли" (1975) М. Ахметова, "Легенда о курае" (1979) Р. Хасанова и "Ходжа Насретдин" (1998) Л. Исмагиловой. Вторая линия, связанная с социально-бытовой темой, представлена Балетом М. Ахметова "В ночь лунного затмения" (1982). Записанный по мотивам одноименной трагедии М. Карима, балетный спектакль стал значительным событием в театральной жизни, вобрав в себя все лучшее, что обретено композиторами в этом жанре за последние десятилетия. Новая балетная премьера – спектакль "Ходжа Насретдин" Л. Исмагиловой – стал первым и удачным опытом автора в музыкально-сценическом жанре, обобщив творческие достижения композитора в области камерно-инструментальной, симфонической и хоровой музыки.

В трактовке сказочных и реалистических сюжетов в балетах башкирских авторов наблюдается общая тенденция, характерная в целом для современного отечественного балета. Это обобщенное воплощение борьбы добра и зла, идеи нравственного выбора, героического подвига.

Поляризация образных сфер и, как следствие, интонационных воплощений, характерных для балетов Н. Сабитова, нашли свое развитие в произведениях М. Ахметова, Р. Хасанова, Л. Исмагиловой.

Интересны поиски гротескного преломления народно-танцевальных и классических элементов в характеристике злого хана в "Легенде о курае" Р. Хасанова, фанатичных аксакалов, коварного дервиша и юродивого Диваны в балете "В ночь лунного затмения" М. Ахметова, жадного ростовщика и незадачливого странствующего звездочета в "Ходже Насретдине" Л. Исмагиловой.

Смело экспериментируют композиторы и в области оркестровых средств

выразительности. Они воссоздают звучание восточных инструментов, башкирского курая и кубыза с из специфической тембровой и регистровой окрашенностью. Возросла роль в оркестре ударных инструментов. Они нередко используются в виде расширенной группы с включением фортепиано, эстрадной установки.

Важнейшей в создании целостности музыкальной композиции является тенденция к симфонизации всей музыкальной ткани. Это обнаруживается в стремлении композиторов сочетать сюитный и сквозной принцип с развитой лейтмотивной техникой. Авторы балетов широко пользуются методом интонационно-тематических арок, реминисценций, приемами сложного полифонического сплетения и наложения тем, ладовой, ритмической, тембровой и жанровой трансформацией.

Элементы серийной техники, алеаторики, сонористики также находят претворение в сочинениях композиторов последующего поколения.

Отмеченные выше тенденции во многом характерны для целого ряда балетов, ожидающих своей постановки. Участию башкирских войск в Отечественной войне 1812 года против французских захватчиков посвящен балет М. Ахметова "Северные амуры". Он продолжает традиции историко-героического балета. К сказочно-легендарной линии примыкает балет Р. Газизова "Али-баба и 40 разбойников", созданный по мотивам арабских сказок "Тысяча и одна ночь". Башкирская легенда, записанная М. Горьким, положена в основу сюжета балета Р. Хасанова "Немой". Одноактные балеты "Башкирская свадьба" Д. Хасаншина и "Любовь и смерть" Р. Сабитова воплощают размышления современного художника о силе любви, облагораживающей человека, о трагических столкновениях идеалов с реальностью.

Композиционные особенности этих произведений свидетельствуют о тягшортении к сквозной поэмной структуре с характерным "расшатыванием" граней номерной структуры, свойственной камерному балету.

Большой творческой задачей остается воплощение современной темы и образов наших современников.

Балетная труппа национального театра обладает необходимым творческим потенциалом. Это должно стать импульсом к новым постановкам, к созданию новых произведений балетного жанра башкирскими композиторами.

## Раздел 5.
## Основные этапы развития башкирской симфонической музыки

Башкирская симфоническая музыка - наиболее сложный жанр в иерархии музыкальных жанров. Развитие симфонической музыки началось позже, чем развитие других жанров.

Первые опыты относятся к **1920-м годам**. В эти годы симфоническая музыка развивалась в рамках драматического театра. Композиторы первого поколения – М. Валеев, Х. Ибрагимов – писали музыку к драматическим спектаклям. Симфоническая музыка в большей своей части представляла собой обработки народных напевов и наигрышей. Композиторы опирались на богатые ресурсы народной песни. Например, "Караван-сарай" Ключарева, "Журавлиная песнь" К. Рахимова. Шел поиск и отбор выразительных средств – нетрадиционных для монодии гармоний, созвучий, фактурного изложения. Они писали для ансамблей различных составов (существовали, например, трио, квартет и секстет домбр), а также для небольшого симфонического оркестра, которым руководил дирижер Спиваковский. Эти творческие коллективы возникли при башкирском радиокомитете, созданном в 1928 году. Главой редакции музыкального вещания был Александр Ключарев.

В эти годы появлялись и самостоятельные симфонические миниатюры. Например, "Торжественный марш" Альмухаметова, "Хайтарма" и "Восточный танец" Рахимова, "Татарские эскизы" М. Валеева.

В 1930-е – 1940-е годы башкирские напевы также становятся основой симфонических произведений различных жанров: сюит, увертюр, фантазий, написанных для различных составов инструментов. М. Валеев создал "Сюиту для симфонического оркестра" в 4-х частях. Х. Заимов в 1940-е годы служит в духовом оркестре одной из частей Уфимского гарнизона и продолжает творческую работу: пишет "Большой вальс для симфонического оркестра".

Р. Муртазин, выздоравливая в Уфе после тяжелого ранения, продолжал военную службу в качестве трубача военного оркестра. Им создан в эти годы "Марш для симфонического оркестра".

В послевоенное время в Башкирии остро стояла проблема профессионального роста композиторов. Разрешить ее надлежало, прежде всего, овладевая традициями русской музыкальной культуры, осваивая крупные формы симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Сразу после войны наибольшее распространение среди жанров башкирской симфонической музыки получили сюита, увертюра и симфоническая поэма. Появились "Симфоническая сюита" Валеева, "Танцевальная сюита" Х. Заимова, "Башкирская лирическая сюита" Х. Ахметова, "Сюита для симфонического оркестра" З. Исмагилова и другие сочинения. Принцип цитирования подлинных башкирских напевов и наигрышей стал ведущим в сюите. Композиторы с увлечением работали в этом жанре, подвергая симфонической обработке фольклорные темы.

Симфонические увертюры писали Валеев, Муртазин, Исмагилов, Заимов и другие. Если для сюиты основополагающей была жанрово-бытовая тематика, для увертюры – лирическая и эпическая, то основу симфонической поэмы составляла героико-драматическая тема. Яркий образец ее воплощения – "Героическая поэма" Н. Сабитова, созданная в 1950-м году.

В симфонических поэмах, так же, как в сюитах и увертюрах, композиторы часто использовали фольклорные темы. Но главное отличие заключалось в том, что эти темы составляли здесь основу сонатной формы, подготавливая тем самым появление первых башкирских симфоний.

В 50-е годы появляется "Праздничная симфониетта" Муртазина. Как считает музыковед Н. А. Еловская, "…это произведение по масштабу и строению цикла можно считать первой симфонией композитора и первым опытом в данном жанре в башкирской симфонической музыке в целом". Симфониетта состоит из 4-х частей, расположенных и трактованных в соответствии с классическими нормами сонатно-симфонического цикла: сонатное аллегро, анданте, скерцо и финал.

В 1957 году Муртазин написал Первую симфонию. Лирика и эпос определили содержание этого сочинения. И это закономерно, так как вытекает из самой природы башкирского фольклора, его лирически-созерцательного образного строя. Не случайно в последующие годы лирико-эпическая линия будет продолжена в башкирской симфонии.

50-е годы стали важным этапом в процессе становления и развития башкирского концерта. Появилось первое в истории башкирской музыки произведение в этом жанре – "Концерт для скрипки с оркестром" Н. Сабитова (1951), полный юношеского задора и искреннего лиризма. Сабитов пишет в эти годы еще два скрипичных концерта. Жанр концерта привлекает и Муртазина (автора скрипичного концерта), Инякина (назовем его концерты для баяна с оркестром и для домры с оркестром).

Башкирские композиторы интересно решали проблему сплава национального и классического в симфоническом и концертном жанрах.

В 60-е – 70-е годы лидирующую позицию в развитии жанра симфонии занял Р. Муртазин, написавший 7 симфоний, скрипичный концерт и ряд оркестровых пьес. Стиль композитора – сочетание народных и классико-романтических музыкальных традиций, преобладание мелодического мышления.

Круг жанровых разновидностей симфонической музыки в творчестве башкирских композиторов довольно широк. Помимо симфоний, авторы обращаются к симфониетте (Касимов), поэме (Хасанов), сюите (Шагиахметова), увертюре (Хасаншин), картине (Х. Ахметов), концертино (Газизов), концерту для солирующих инструментов и оркестра (М. Ахметов, Газизов, Губайдуллин, Исмагилова).

Если в творчестве зрелых мастеров сохраняется традиционный подход к трактовке жанров и языку, то в музыке композиторов молодого поколения наблюдается стремление к экспериментам, отход от типовых норм и канонов жанра в структурном, языковом, темброво-инструментальном планах. Например, "Такташ-симфония" Л. Исмагиловой, симфоническая поэма "Сибай" Хасанова включают вокальную партию. "Песня о Салавате" Хасаншина написана в смешанном жанре симфонии-оратории, и Третья симфония этого автора – для струнных, голоса и литавр. Вокально-симфоническую поэму "Раны земли" и "Концерт-симфонию" создает А. Сальманова. На джазовую стилистику ориентируется в "Концерте для эстрадно-симфонического оркестра" Газизов. Элементы атонального мышления заметны в симфонических сочинениях Зиганова, Касимова, Р. Сабитова.

В 80-е – 90-е годы  симфонической музыке происходит заметная смена ориентиров. Можно обозначить две линии: первая – введение в симфонию современных композиторских средств и преобладание технических задач над образно-эмоциональными

(Первая симфония и Концертная дилогия для камерного оркестра с органом памяти Р. Гареева Зиганова); вторая – углубление и усложнение идейно-тематической стороны.

Осуществляются попытки поставить острые проблемы бытия, используя самые необходимые средства и приемы композиторской техники (Вторая, Третья, Четвертая симфонии Касимова).

Еще одна заметная тенденция – тяга к камерности (камерные симфонии Газизова, Исмагиловой, Касимова).

Кроме того, симфонические произведения пишутся для самых разнообразных составов оркестра. Р. Касимов – автор Фантазии для двух фортепиано, камерного оркестра и ударных. На конкурсе фортепианных дуэтов в Японии это произведение заняло 4 место.

Нередко применяется соединение народных инструментов с академическими ("Поэма о курае" Сальмановой, "Маленькая симфония для струнного оркестра, курая, кубыза и думбыры" Р. Сабитова, "Варган-симфония" и третья симфония "Урал-батыр" М. Ахметова).

Можно отметить стремление композиторов к жанровому смешению, синтезу. Например, в Камерной симфонии Исмагиловой (1996) черты симфонии соединяются с признаками концерта: в партитуру вводится голос (вокализ баса). В ее же "Такташ-симфонии" (1988) солирует сопрано. Симфонию для хора, солистов и оркестра написал С. Низаметдинов "Разговор с Садлаватом". Хасаншин – "Симфония для чтеца, солистов, хора и оркестра". Принцип концертирования присутствует и в Первой симфонии (1984), "Концертино" (1987) Касимова, в симфонической поэме "Айтыш" Д. Хасаншина (1988).

Черты сюиты и симфонии соединяются в симфоническом цикле "Земля отцов" Л. Исмагиловой. Первая часть – медленная "Степь", вторая – быстрая "Наигрыши", третья – лирический центр "Колыбельная", четвертая – жанровый финал "Джигиты".

Это произведение написано современным языком – используются острые диссонирующие созвучия, политональность, полиритмика. В третьей части встречаются элементы серийной техники.

Острота современного языка, выраженная в использовании бифункциональных комплексов, соединении двух пентатоник от "до" и "ми", обнаруживаются в фортепианном концерте Л. Исмагиловой.

Еще одна характерная тенденция в симфоническом жанре – отход от классического построения цикла. Здесь проявляется тенденция к сокращению частей.

Например, Р. Муртазин – симфонии № 5, № 6 – совмещает функции Скерцо и Финала, образуется трехчастный цикл. В его Симфонии № 7 - главенствует принцип монотематизма, в результате появилось одночастное произведение.

Скрипичный концерт (1982) Л. Исмагиловой тоже одночастный.

Другая сторона этого явления выражена в увеличении цикла. Например, "Башкирская симфония" Д. Хасаншина в 5 частях. Все произведение построено на начальных оборотах песни "Урал" (квартовая попевка). Первая часть – роль пролога, вторая – роль сонаьтногго аллегро, третья – медленная часть, четвертая – скерцо, пятая – финал. Р. Сабитов – "Концерт для гобоя с оркестром" - произведение в 5 частях.

Новый подход к фольклору. Композиторы отходят от цитирования, избирательно подходят к использованию фольклорных элементов (ладовых, интонационных особенностей, гармонического комплекса, метроритмических особенностей, структурных особенностей). Эти признаки соединяются с современными средствами, серийной

техникой, алеаторикой, сонористикой, пуантилизмом. Гармонический язык стал жестким, напряженным.

**Симфонизм Рауфа Муртазина (1910 – 1991)**

Р. Муртазин – основоположник жанра симфонии в башкирской профессиональной музыке. Он является автором 7 симфоний, концерта для скрипки с оркестром, увертюры, пьес и обработок народных мелодий для симфонического оркестра. Для его творчества, как любого национального композитора, характерно сочетание классических и национальных традиций.

В творчестве Муртазина разрабатывается лирико-эпический (№2, 4, 5, 7) и лирико-жанровой типы симфонизма (№1, 3, 6). Они приобретают в творчестве композитора индивидуальную окраску, связанную с национальными особенностями. Но внутри групп симфонии различны.

Лирико-жанровые симфонии: №1 "Праздничная симфониетта" (1953) – ведущими являются жанрово-бытовые образы, появляются эпические образы.

№3 (1963) – роль жанровости уменьшается, на первый план выступают лирические образы.

№6 (1980) – лирическая сфера становится главной.

Различные акценты в образном строе и в лирико-эпических симфониях. №2 (1957) – написана с ориентацией на симфонию №4 Чайковского. В ней сильны драматические образы.

№ 4 (1970)– светлая лирика. № 5 (1970) – драматические образы, лирика, психологизм.

№7 (1985) – лирика, драматизм.

Жанровая близость симфоний обусловлена общностью содержания. Сквозной для всех симфоний является тема Родины. Композитор воспевает красоту родного края, обращается к его истории, связывая ее с современностью, дает яркие зарисовки жизни и быта народа. В претворении такого рода образности и способе изложения проявляется национальная характерность музыки, т. к. подобный строй присущ башкирскому поэтическому и музыкальному фольклору.

Строение цикла в симфониях Муртазина, как правило, традиционно. Первые 4 симфонии четырехчастны, с типичным расположением частей. В одном лишь случае – в симфонии №2 – наблюдается перестановка второй и третьей частей цикла. После сонатного аллегро этой симфонии следует скерцо, вслед за которым идет скорбное адажио, затем жанровый финал.

Симфонии №5, 6 трехчастны, в них быстрые крайние части обрамляют медленную вторую. В них функции скерцо и финала совмещены в одной части. Композиция по своему строению схожа с концертом.

Симфония №7 одночастна, в ней преобладает принцип сквозного развития, появляются черты симфонической поэмы. Несмотря на это, она разделена на разделы, в которых видны функции частей.

В симфониях Муртазина ощутимы влияния симфонизма Калинникова, Глазунова, Балакирева, Римского-Корсакова и Чайковского. Части симфоний выступают в присущих им жанровых амплуа, драматургия развивается в соответствии с закономерностями эпического и лирико-жанрового симфонизма.

Вместе с тем, эти произведения – национальны. Наряду с творческим усвоением классических традиций в них обнаруживается прочная связь с фольклором, национальной культурой. В значительной мере они созданы средствами национального музыкального языка. Композитору удалось синтезировать национальные и классические традиции, обновив жанр изнутри, не реформируя традиционную структуру.

Национальное своеобразие проявляется прежде всего в тематизме и приемах его развития. Муртазин опирается на разнообразные жанры башкирской народной музыки – озон-кюй, куска-кюй, бию-кюй, кубаир. По-разному претворяет он их особенности: часто композитор использует подлинные мелодии, создает оригинальный тематизм, близкий народному.

### Р. Муртазин «Праздничная симфониетта»

В 1953 году написана "Праздничная симфониетта" Муртазина. Как считает музыковед Н. А. Еловская, "…это произведение по масштабу и строению цикла можно считать первой симфонией композитора и первым опытом в данном жанре в башкирской симфонической музыке в целом".

Симфониетта состоит из 4-х частей, расположенных и трактованных в соответствии с классическими нормами сонатно-симфонического цикла: сонатное аллегро, анданте, скерцо и финал.

По жанру это лирико-жанровая симфония: ведущими являются жанрово-бытовые образы, появляются эпические образы.

Первая часть – Allegro vivo – представляет собой сонатную форму. Начинается с главной партии. Она заключает в себе два контрастных элемента - активное, энергичное звучание, сменяется танцевальной музыкой. Побочная партия – танцевально-песенная, лирическая, нежная, мягкая, спокойная. Она контрастирует с главной. Сразу после экспозиции тем следует разработка, в которой проходят развитие главная и побочная партии. В репризе они сближаются в образном плане.

Вторая часть – Andantino – лирический центр симфонии. Трехчастная форма. Основная тема первого раздела лирическая, звучит у гобоя, пасторальная. Это размышление о чем-то светлом, быть может воспоминание о прошлых светлых днях. В среднем разделе происходит тембровое развитие темы. Из светлой, безоблачной она становится более драматичной. В репризе возвращение главного светлого образа.

Третья часть – Allegro molto – функция скерцо. Стремительный, энергичный образ. Основная тема развивается и драматизируется. В среднем разделе трехчастной формы появляется светлый образ, светлый и мечтательный.

Финал – начинается с темы вступления – активный образ. Затем звучит основная тема. В ее основе лежит народная песня «Гулькай». В среднем разделе развивается тема вступления. В репризе вновь звучит основная тема в новом тембровом решении.

### Симфоническое творчество Х. Ахметова

Три симфонические сюиты (в том числе и Башкирская лирическая сюита), одночастная симфония «Летопись», симфоническая картина «Урал-батыр» (в 7 частях).

**«Башкирская лирическая сюита»** (1959 г.) – в 3 частях. Не использует сонатную форму.

В первой часть – трехчастная форма - 2 контрастные темы (прообраз экспозиции сонатной формы). Тема вступления – медленная, спокойная, величественная, эпически-суровая, звучит у струнных в низком регистре, постепенно завоевывая высокий регистр, медленное неторопливое развертывание в духе эпического сказа. Звучит в октавных дублировках (характерный прием для эпического симфонизма – Бородин). Интонация чистой кварты, натуральный минор, подчеркнутая плагальность. Вторая – более активная (Аллегро).

Вторая часть названа «Лирический напев» - лирический центр сюиты. Медленно неторопливо основная тема звучит у– соло английского рожка (имитация курая), затем передается струнным, халмак-кюй, лирика. Тема напоминает башкирскую песню «Шаль вязала».? Гульназира ?

Третья часть – Финал – рондо. Жанрово-танцевальный. Единый интонационный материал, его вариационное развитие.

Композитор стремится преодолеть свойственную сюите калейдоскопичность. В результате цикл приближается к концертному, сонатно-симфоническому циклу.

В сюите раньше преобладала жанровость, танцевальность. Ахметов стремиться это преодолеть. У него органичный сплав жанровости, эпики и лирики

**«Сюита №3 для струнного оркестра, арфы и ударных»**

Первая часть «Утро Урала». Основная тема - созерцательная, лирическая, напоминает «Утро» Грига из «Пер Гюнта».

Вторая часть «Веселье» - жанровая, две темы. Первая тема – танцевального характера. Вторая лирическая напоминает «Вороной иноходец» ?

Третья часть «Пастушеские напевы» - пасторальная, лирическая. Тема – напоминает башкирскую песню «7 девушек».

Четвертая часть – «Радость» - народно-жанровый финал.

Т. О. цикл по строению близок сонатно-симфоническому циклу, но сонатной формы нет ни в одной части. Преобладает экспозиционный тип изложения, мало разработочности.

## Симфоническое творчество Н. Сабитова

Героическая поэма (1950), симфоническая картина «Джигиты» (1957), увертюра для оркестра, концерт для фортепиано с оркестром (1958) и 3 концерта для скрипки с оркестром.

**«Героическая поэма» -** сонатная форма. В этом произведении намечена героико-драматическая линия башкирской симфонической музыки. В основе сонатного аллегро – драматическое противопоставление двух ведущих тем: героико-эпической (башкирская песня «Салават») и лирической («Зульхизя»).

Композитор использует народные песни и включает их в лирико-драматическое развитие.

Вступление – тема «Салават» - мрачно, в низком регистре, драматично. Низким духовым противопоставляется группа низких струнных инструментов. Начинается эпическое повествование. Тема сразу получает развитие – полифоническое (подголосочное, имитационное), тембровое.

Из этой темы рождается главная партия. Она тоже строится на теме «Салават». Но звучит в быстром темпе, активно, решительно, героически, ритм скачки, появление призывных интонаций у медных духовых. Уже в экспозиции тема получает развитие.

Побочная партия – лирическая, тема «Зульхизя». Вносит контраст. Неторопливое размеренное движение, арфа.

**Первый скрипичный концерт (1952)**

Трехчастный концерт – быстро, медленно, быстро. Лирико-жанровый симфонизм.

В концерте проявились романтические тенденции – проникновение в сферу субъективной лирики, романтической взволнованности с элементами героики, патетики.

Национальный колорит обнаруживается благодаря использованию в тематизме интонаций и ритмов народных песен и танцев - через цитирование или в опосредованном виде.

Необходимо отметить интонационную общность тематизма, прослеживающуюся внутри каждой части и в масштабах всего концерта. Интонационно близки не только оригинальный авторские темы, но и народно-жанровые темы-цитаты. Например, в качестве главной партии финала взята плясовая песня «Ирендек», лирическая протяжная «Азамат» звучит в среднем разделе финала. Объединяющим в тематизме всех частей концерта является трихорд в кварте, нисходящее движение мелодии.

Первая часть – сонатная форма, обе темы экспозиции, не будучи цитатами, имеют своей основой жанры башкирской народной музыки. Это в самом характере звучания, в образно-эмоциональном строе, представляющим собой лирику, характерную для башкирского фольклора. В темах претворены типичные ритмо-интонации и ладовые особенности башкирской песни. Обе темы пентатоничны, им свойственна широкая распевность, подчеркивание квартовых интонаций (побочная партия), опевание тоники и доминанты, орнаментальное украшение мелодии (главная партия). В разработке лирические темы экспозиции преобразуются, приобретая новое качество, наполняясь мощью звучания.

Каденция строится на теме главной партии. Тема приобретает здесь характер лирически-субъективного высказывания, льющегося широко и свободно. Автор помещает ремарку «в духе народной импровизации». Вся каденция воспринимается как образец народного стиля озон-кюй.

Вторая часть – приближена к напевам озон-кюй своим лирико-пасторальным характером. Широко распевная, орнаментальная мелодия рождается в процессе неторопливого, спокойного развития. Интонационно-ритмическое варьирование.

Значение концерта – яркий национальный характер, значительное явление в башкирской профессиональной музыке. Интересно отметить, что скрипка как народный инструмент имела меньшее распространение в практике бытового музицирования в Башкирии, чем, например, в культуре Татарстана. Произошло своеобразное «открытие» инструмента, который своими возможностями хорошо отвечал специфике башкирской мелодии. Скрипичный концерт Сабитова положил начало жанру, впоследствии получившему развитие в творчестве Р. Муртазина, самого Н. Сабитова, Л. Исмагиловой, М. Ахметова.

## Жанр симфонии в творчестве других башкирских композиторов

*Роберт Газизов* – симфония,

*Д. Хасаншин* – симфония для чтеца, солистов, хора и оркестра. «Башкирская симфония» (5 частей) - построена на начальных оборотах песни "Урал" (квартовая попевка). Первая

часть – роль пролога, вторая – роль сонаьтногго аллегро, третья – медленная часть, четвертая – скерцо, пятая – финал.

*С. Низаметдинов* симфония-оратория «Разговор с Салаватом»,

*Р. Сабитов* «Маленькая симфония для двух кураев, кубыза, думбыры с камерным оркестром»,

*Р. Касимов* - 4 симфонии.

*М. Ахметов* – 3 симфонии (третья симфония "Урал-батыр").

**Симфонические произведения Л. Исмагиловой**

Симфонический цикл «Земля отцов», Сюита из балета «Ходжа Насретдин», «Такташ-симфония» для голоса и симфонического оркестра, концерт для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, Камерная симфония.

*Л. Исмагилова. Симфонический цикл «Земля отцов»*. В нем соединяются черты симфонии и сюиты. Первая часть – медленная "Степь", вторая – быстрая "Наигрыши", третья – лирический центр "Колыбельная", четвертая – жанровый финал "Джигиты".

В цикле есть своя концепция – философское размышление о связи времен, отношение композитора к истории своего народа.

Новое отношение к фольклору Исмагилова не использует принцип цитирования народной песни в подлинном ее виде. Она опосредованно использует фольклор. Ее упрекали, что музыка ее не национальна. Однако ладовые средства –пентатоника и современные музыкальный язык.

Это произведение написано современным языком – используются острые диссонирующие созвучия, политональность, полиритмика. В третьей части встречаются элементы серийной техники. В первой и третьей части тематический материал близок стилю озен-кюй. Ритмоинтонации – орнаментика и неакцентированная ритмика (первая часть), неравномерная метрика. Подражание тембру курая в первой части (гобой). Принцип вариантного развития – характерен для народной музыки. Во второй и четвертой части – танцевальные наигрыши, кыска-кюй. В четвертой части используется песня «Салават».

Оркестр – красочный, сонористика. Вариантное развитие (интонационное и гармоническое).

Черты симфонии – первая часть воспринимается как пролог, вторая часть – функции сонатного аллегро, третья часть – лирический центр (трехчастная форма, в средней части подобие серии), четвертая часть – энергичный финал.

Можно отметить стремление композитора к жанровому смешению, синтезу. Например, в Камерной симфонии Исмагиловой (1996) черты симфонии соединяются с признаками концерта: в партитуру вводится голос (вокализ баса). В ее же "Такташ-симфонии" (1988) солирует сопрано.

*Концерт для скрипки с оркестром*

Написан в 1982 году и удостоен премии Союза композиторов РБ.

Это произведение – значительно не только в творчестве композитора, но и заняло важное место в развитии жанра концерта в Башкирии.

К жанру концерта Л. Исмагилова обращалась еще в студенческие годы, создав фортепианный концерт. Написанный в классических традициях, он отличался непосредственностью, юношеской дерзостью, свежестью. Волевое активное начало было соединено в нем с проникновенной лирикой народного характера.

Обратившись через десятилетие вновь к жанру концерта, Л. Исмагилова создала произведение новаторское. Новаторство качается трактовки жанра, цикла, драматургии, претворения национального и синтеза его с национальным языком.

Одночастный концерт для скрипки с оркестром представляет собой образец концерта-монолога вопреки сложившейся традиции трактовки концерта как «соревнования». Здесь проявилось стремление в претворении романтической поэмности. Это связано и с природой башкирского фольклора, который представляет собой монодийную культуру.

В этом произведении проявился лирико-драматический, философско-трагедийный симфонизм. В этом отношении концерт обнаруживает связь с музыкой Шостаковича.

Музыка концерта – это речь от лица героя. Здесь все сконцентрировано на выражении его мыслей и переживаний.

Форма концерта, его драматургия нетрадиционны. Здесь нет привычной классической сонатной формы, хотя отдаленные контуры ее угадываются. Они проявляются в наличии нескольких крупных разделов, сольного эпизода (как каденция в классическом концерте), репризы – коды. Но все это вписано в единый непрерывный поток развития, выстраивающийся в новый тип свободной формы. Она построена на вариантно-вариационном развитии.

Основу первоначальной темы, звучащей у солирующей скрипки, составляет «обыгрывание» квартового мотива. Далее мелодия развивается свободно, захватывая широкий диапазон. Ее отличает сложный ритмический рисунок и интонационная свобода – связь со стилем озон-кюй. В целом весь первый раздел – пример неторопливого становления темы.

Второй раздел – более напряженный и драматический по сравнению с предыдущим лирическим. Это вариант первого раздела, второй цикл его развития. Развитие темы связано с ростом напряжения и драматизма.

Третий центральный раздел – следующий этап процесса развития первоначальной мысли. Это кульминационный раздел. Он является вариантом предыдущего, но имеет новый еще более драматический характер звучания.

Последние два раздела – сольная каденция и реприза-кода – постепенно восстанавливают темы в ее первоначальном виде. Так создается единая, драматургическая цельная форма, построенная на вариантном развитии. Используются и полифонические приемы, тембровое варьирование.

Концерт Л. Исмагиловой – пример творческого подхода к решению проблемы синтеза современного и национального. Автор добивается органичного сочетания современных средств композиторской техники – алеаторики, сонористики, пуантилизма – с национальной вариантностью и полифоничностью.

*Р. Газизов. Симфонии №1 (1980)* - трехчастный цикл.

*Р. Зиганов* - 3 симфонии. Симфония №1 (1987).

## Рустем Сабитов «Поэма памяти отца Н. Сабитова»

Родился в 1955 году. Творческий путь с 1970-х гг. УГИИ у Земцова, М. Ахметова. Закончил в 1980 г. В Московской консерватории – аспирантура. Председатель союза композиторов. Сочинения: поэма памяти отца, концерт для скрипки с оркестром,

Маленькая симфония для струнного оркестра с кураем, кубызом и думбырой, концерт для струнного оркестра с гобоем.

Поэма памяти отца. Идея – философское осмысление жизни.

Состоит из двух разделов: Largo – Presto. Но тенденция к трехчастности, так как траурный марш из вступления к первому разделу звучит в заключении – тематическое единство, арка.

Первая часть – функция экспозиции, конфликт, цитата из балета «Страна Айгуль» Н. Сабитова.

Второй раздел – развитие конфликта, драматизация лирики, развитие тематизма первой части. Идея – философское осмысление жизни.

**Развитие камерно-вокальной музыки в творчестве башкирских композиторов**

Современные камерные вокальные жанры, выросшие на основе лучших традиций народного искусства, занимают особое место в музыкальной культуре Башкирии.

В прошлом монодийная культура башкир обогатилась приобщением к искусству европейской классики. Осваивая все жанры, композиторы сохраняли национальные особенности, придавая тем самым произведениям неповторимый облик.

Богатые традиции фольклора и певческого искусства стали залогом будущих успехов. Камерно-вокальная музыка башкирских композиторов представлена всеми жанрами: романс, стихотворение с музыкой, монолог, вокальная поэма, вокальный цикл.

Камерно-вокальная музыка башкирских композиторов прошла длительный этап развития.

Основой творчества композиторов старшего поколения стал фольклор. Они занимались собиранием, а также обработками народных мелодий для голоса без сопровождения или в сопровождении различных инструментов. Начиная с 30-х годов, заслуженной любовью пользуются в народе песни и романсы М. Валеева, Х. Ибрагимова, К. Рахимова. При всем различии индивидуальных стилей вокальные произведения этих композиторов отличает близость к фольклорным образцам.

Самыми популярными массовыми песнями были сочинения Ибрагимова «Марш красных рот», «Марш ударников», «Девушка-жница», «На смерть Ленина», а также «Качаются лодки» Альмухаметова и «Кукушка» Габяши. К ранним образцам песни и романса можно отнести произведения Валеева и Рахимова.

Произведения К. Рахимова тесно связаны с фольклором и занимают значительное место в его творчестве. Композитор записал и нотировал несколько сотен народных мелодий, а также создал замечательные обработки для различных исполнительских составов, в том числе и для голоса с сопровождением (широко известно его обработка башкирской песни «Соловей»).

Начало деятельности М. Валеева в Уфе относится к 1932 году. До этого времени он жил в Оренбурге и в Казани, где и появляются его первые вокальные сочинения – «Красивая долина» на народный текст и «Белая береза» на стихи З. Ермикея. Они были написаны для

учащихся Оренбургской музыкальной школы, где композитор руководил вокальным кружком (1926). Особой известностью пользовались его довоенные песни «Марш Шахтеров» и «В саду» на стихи М. Гафури.

В годы войны особенно много сочинялось лирических песен с боевым, патриотическим содержанием. Башкирские композиторы Габитов, Ахметов, Муртазин, Ибрагимов, Валеев, Исмагилов, опираясь на особенности башкирского фольклора и традиции советской массовой песни, создали свой стиль военной песни. Для воинов башкирских дивизий были изданы в 1942 году 24 листовки с нотами и текстами массовых башкирских песен.

Был подготовлен к печати сборник песен «Башкирские композиторы – фронту», содержащий 40 строевых, лирических, сатирических песен. Среди них – песни Ахметова, Валеева, Вериковского, Гладковского, Габитова, Добровольского, Заимова, Исмагилова, Козицкого, Левиной, Маневича, Пейко, Спадавеккиа, Хайта, Чемберджи.

Послевоенное десятилетие было временем частых официальных дискуссий об искусстве. Порой они перерастали в острые споры о путях развития советской музыки, о ценности ее прежних и новых достижений. В качестве первоочередного поднимался вопрос - о мастерстве. От его правильного решения во многом зависело дальнейшее развитие советского искусства и особенно – молодых композиторских школ многих республик страны.

В начале 1950-х годов дискуссии охватили буквально все творческие союзы. 3 сентября 1951 года состоялось заседание Башкирского радиокомитета, где обсуждались произведения национальных композиторов. Дискуссия шла под характерным для того времени заголовком «О некоторых аполитических и безыдейных произведениях башкирских композиторов в репертуаре музыкального вещания Башкирского комитета радио информации». Результатом ее явилось решение снять с репертуара музыкального вещания, «как идеологически невыдержанные», многие песни, вошедшие впоследствии в золотой фонд башкирского песенного искусства.

Сильнее всего пострадала лирическая песня. Как было отмечено на заседании, «…некоторые лирические песни отражают узко личный мирок поэта и не имеют никакой общественной значимости. Подобные песни носят альбомно-романсный характер и воплощают скорее мещанский идеал счастья, нежели душевные переживания передовых советских людей». В своем стремлении к художественно-полноценным произведениям органы музыкальной пропаганды предъявили лирической песне, вне зависимости от ее темы и содержания, обязательные требования отражать высокие гражданские помыслы.

Что касается других песенных жанров, то их судьба сложилась более благополучно. Так, песни на тему о великой отечественной войне занимали в 40-е – 50-е годы одно из ведущих мест. Однако новое время выдвигало новые темы. Созданный А. Г. Новиковым и Л. И. Ошаниным в 1947 году для I Международного фестиваля молодежи и студентов в Праге «Гимн демократической молодежи» ознаменовал собой появление и начало развития новой жанровой разновидности песен, посвященных борьбе за мир.

В Башкирии эта тема была с энтузиазмом подхвачена многими композиторами, работавшими в песенном жанре (Исмагилов, Х. Ахметов, Р. Сальманов, Валеев и др.). Большинство сочинений этой тематической группы стилистически связаны с маршем. К лучшим из них можно отнести «Объединяйтесь, народы!», «Мы за мир» Муртазина на слова Биккола для солиста и хора в сопровождении симфонического оркестра.

Получила дальнейшее развитие комсомольско-молодежная песня. В Башкирии появилось множество сочинений о молодежи и для молодежи, среди которых «Марш комсомольцев» Х. Ахметова, «Комсомол, вперед!» Муртазина, «Марш молодежи» Рахимова, «Молодежная песня» Р. Сальманова и другие.

Ставшая уже традиционной для советского искусства тема любви к Родине, партии, Ленину нашла отражение в песнях «Отчизна» Исмагилова, «Родина» и «Песня о Ленине» Муртазина, «Песня о Москве» Валеева и Муртазина.

Советским колхозником посвящали свои песни Ахметов, Сальманов, Заимов, Валеев. Опора в них на жанр и характер народных напевов и наигрышей придала сочинениям особый неповторимый колорит. Так, черты такмаков отличают песни «Девушка из нашего села» Исмагилова, «Радость урожая» Муртазина. В эти годы появилось много озорных, шуточных, плясовых песен: «Котелок» З. Исмагилова – Н. Наджми, «Моя любимая» Х. Ахметова – М. Карима, «Попляши, кума» Т. Каримова – К. Даяна и другие. С эти временем связано создание первых в республике песен для детей (композитор Х. Заимов).

В 60 – 80- гг. содержание многих вокальных произведений традиционно связано с гражданской и патриотической тематикой. Это созданные в духе времени песни о партии, Ленине, родине, героях прошедших войн, ударниках труда.

Большое внимание уделяется национальной тематике. Здесь и образы далекого исторического прошлого, и песни о Салавате Юлаеве, о героях башкирских былин и сказаний, о природе Урала, его городах и селах, дорогих предметах культуры и быта народа. Например, «Баллада и медном курае» Х. Ахметова, «Дема моя, Демушка» Ш. Ибрагимова, «Генерал Шаймуратов» Исмагилова.

Интенсивно развивается жанр лирической песни с любовной и бытовой тематикой. Это песни-романсы, элегии, колыбельные, плясовые, застольные, частушки-такмаки. В них ощущается воздействие тех или иных стилей народной музыки (озон-кюй, кыска-кюй), жанров русского романса и городской песенной лирики.

В выборе стихов преобладает интерес к творчеству башкирских и татарских поэтов, позже появился интерес к русской поэзии, западноевропейской и восточной поэзии.

Начиная с 60-х – 70-х годов, в творчестве композиторов большое место занимает вокальный цикл. Наибольшую известность получили: «Гляжу в глаза» Н. Сабитова (сл. М. Карима), «Любовь подобна молнии» (сл. Башкирских поэтов), «Русская лирика» на стихи Есенина, «Персидские мотивы», «Пушкиниана» Х. Ахметова, «Родная земля», «8 романсов на стихи С. Юлаева» З. Исмагилова, «Лирика Фета» Е. Земцова, «Черновик» С. Низаметдинова.

В 1990-х годах в круг поэтических интересов все больше входят не только башкирские, но и другие – русские (Пушкин, Лермонтов, Блок), зарубежные (японские, китайские, испанские – особенно восточные) источники. К ним обращаются Низаметдинов, Березовский, Сабитов. Создаются сочинения в жанре песни, романса, вокального цикла.

Вокальные циклы:

Д. Хасаншин: «Вернись, дочь моя» (Наджми), «Из башкирской народной поэзии», «Сквозь войну» (сл. Карима).

Е. Земцов: «Хиросима» (сл. Хикмета), «Раздумья» (сл. Тао-Юаньмина), «Лермонтовский альбом».

Шагиахметова: «Зарисовки» (сл. Японских поэтов).

М. Ахметов на стихи Лорке, Гумилева, «Их арабской классической поэзии», «Из китайской пейзажной лирики», «Ай, Уралым» (стихи Х. Ахметова).

Низаметдинов «6 романсов на стихи Блока», «Записки в альбом» (Лермонтов).

Нередки необычные тембровые сочетания, например, голос с ударными – у М. Ахметова. Соединяются национальная интонационность, цитаты и остросовременные звучности.

Вокальная лирика отмечена влияниям не только фольклора и западноевропейского и русского романса, но также и влиянием драматургии инструментальных сочинений, театральных жанров.

Значение камерно-вокального творчества башкирских композиторов в том, что в этой область сосредоточились интенсивные новаторские устремления композиторов Башкирии в области вокальной выразительности, форм. Вокальная музыка способствовала развитию театральной, инструментальной и хоровой музыки. Это нашло выражение в новых синтетических жанрах, например, в инструментальной музыке с использованием голоса, а также в обращении к особенностям вокального тематизма. Показательны произведения Д. Хасаншина – симфония №3 для струнных, голоса и литавр и его же концерт для колоратурного сопрано и симфонического оркестра (сл. М. Карима). Очевидна и творческая активность башкирских композиторов и в области хоровой музыки, обогащенной многими достижениями камерно-вокальной музыки.

Разнообразие в использовании фольклора и в принципах его преломления в других жанрах профессиональной музыки стало возможным во многом благодаря успехам вокального искусства в Башкирии.

## Вокальное творчество З. Исмагилова

Вокальное творчество З. Исмагилова – значительное явление в истории башкирской музыке. Большое количество романсов привлекает богатым мелосом и безукоризненным чувством национального стиля. Мастерство и талант обеспечивают успех у слушателей. Открытость, искренность высказывания присущи романтическому в целом стилю композитора.

В вокальном творчестве композитора раскрывается лирическая сторона его дарования: это и личностный характер высказывания и напряженный тонус его сочинений. Часто он обращается к образам Родины и родной природы.

Круг тем, к которым обращается композитор, широк. Гражданская, философская тематика, лирика. Особенно близки ему вечные темы: жизнь, смерть, любовь, дружба, бессмертие. Обращение к общечеловеческим темам – одна из главных тенденций современной отечественной музыки, нашедшей преломление в вокальных произведениях Свиридова, Шостаковича, Гаврилина, Щедрина.

Патриотическая тема. Обращение к образу Ленина и воспевание партии: «Песня о Ленине» на сл. Бикбая, «Слава тебе, моя партия» на сл. М. Карима.

Песни-гимны: «Песня радости» на сл. Б. Бикбая.

Лирика: «Былбылым» на сл. Я. Кулмыя, «Я вернусь» на сл. Даяна.

Шуточные песни, бытовые зарисовки: «Котелок» на сл. Наджми, «Изнеженная жена» на сл. Даяна.

Романсы-пейзажи: «Вечерняя Агидель» на сл. Наджми, «Лунная дорога» на сл. М. Карима.

Самое большое место занимает тема Родины, природы: «Долины Урала» на сл. Г. Зайнашевой, «На вершине» на сл. Наджми, «Родной край» на сл. Гиляжева.

Любовь к Родине, красоте родной природы, философские раздумья над смыслом жизни – вот темы, которые определили содержание вокального цикла на стихи М. Карима «Родная земля» и в вокальном цикле на стихи С. Юлаева.

Очень важен для композитора выбор стихов: он часто обращается к творчеству крупнейших башкирских поэтов: М. Кариму, Н. Наджми, К. Даяну, Я. Кулмыю.

Для романсов и песен З. Исмагилова характерно органическое слияние текстов и музыки. Во многих сочинениях именно стиховая ритмика определяет метроритмическое развитие мелодии, где слог подчиняет себе звук.

Разные жанры представлены в творчестве композитора: романсы-монологи («Не верь»), романсы-элегии («Как поздно»), романсы-пейзажи («Вечерняя Агидель»), песни-марши («Слава тебе, Башкортостан»), песни-хороводы («Девичий хоровод»), песни-гимны («Песня радости»), песня-призыв («Вперед, комсомол», песня-сценка («Изнеженная жена»), застольная песня («Башкирский кумыс»), песня-романс («Тургай»).

Лирика и эпичность, характерные для вокального творчества многих башкирских композиторов, в том числе и Исмагилова, ведут свое начало из природы башкирского фольклора, башкирской песни.

З. Исмагилов – большой знаток родного фольклора. С детских лет общался с народной музыкой, мастерски играл на курае. Композитор собирал и записывал народные мелодии и наигрыши.

Выявляя связь вокальной лирики З. Исмагилова с народно-песенными истоками, Э. М. Давыдова отмечает: «Связь музыки З. Исмагилова с народным песнетворчеством претворяется многогранно как в непосредственном претворении песенных традиций (стилизации отдельных видов и жанров народной песни), так и в более опосредованном использовании выразительных элементов музыкального языка народных песен (композиционно-структурных приемов, народно-песенных интонаций и ритмов, мелодических оборотов». (Э.М. Давыдова. Народно-песенные истоки вокальной лирики З. Исмагилова// Вопросы башкирской фольклористики. – Уфа: Башкнигоиздат, 1978. – С. 102.)

В творчестве З. Исмагилова наблюдается самая разнообразная трактовка выразительных возможностей озон-кюй. Это песни, воспевающие любовь к Родине. Например, «отчизне» на сл. Бикбая, «Байгужа» на сл. Даяна, «Мухтарама» на сл. Даяна, «Долины Урала» на сл. Зайнашевой, «Горная песня» на сл. Наджми. И лирические романсы: «Я вернусь» на сл. К. Даяна, «Жду тебя» на сл. И. Идельбая. В той или иной степени эти произведения связаны с народной песней.

Даже при самом поверхностном просмотре всех названных песен и романсов обращает внимание авторская ремарка – «сдержанно, печально», «медленно, душевно», «неторопливо», «умеренно с оттенком грусти», «напевно, задушевно». А ведь озон-кюй означает долгий протяжный напев. В этом определении сказалось стремление подчеркнуть в нем соответствующую роль развернутой мелодии.

Именно стихи определяют особенности развития мелодии.

Для таких песен, как «Лети, мой гнедой», «Песня радости», характерны простота и четкость ритмического рисунка, акцентированность и периодичность повторов ритмических групп.

Например, «Лети, мой гнедой» стихи Идельбая – яркое динамичное фортепианное фортепианное вступление – подражание цокоту копыт кавалерийской скачки; на фоне этого четкого сопровождения, сливаясь с его ритмом, начинает звучать лихой и энергичный напев, переходящий в торжествующий возглас упоительно быстрой скачки. В фортепианном сопровождении появляется еще один мотив. Возникающее многоголосие воспринимается, как звучание колоритного солдатского хора.

В песне «Котелок» куплетная форма, простой повтор преодолевается путем сквозного развития структурами с вариационными принципами развития материала.

Мелодии озон-кюй отличает большая сложность ритмической организации. Круг тем и художественных образов требуют иного музыкального воплощения.

Песня З. Исмагилова «Байгужа» - яркий пример стилизации Озон-кюй в профессиональной музыке. Лирико-эпический характер стихотворения Даяна, посвященного славному сыну Отчизны Байгуже Саитгалину, подчеркивается неторопливостью, импровизационностью музыкального высказывания: широким мелодическим распевом, узорчато-мелизматическим опеванием долгих звуков мелодии, метроритмической свободой вокальной партии.

В традициях башкирской народной протяжной песни написано и фортепианное сопровождение. Исполнение Озон-кюй предварялось легендой о происхождении песни и ее содержании. Имитация такого рассказа – сурового и возвышенного, воспевающего бессмертие героя, - дана в фортепианном вступлении и следующих далее аккордах арпеджиато (непременного элемента повествовательных сочинений). И только потом звучит собственно песня – с 11 такта фортепиано дублирует вокальную строку, капризную по интонации и метроритму.

Если в таких песнях, как «Лети, мой гнедой», «Песня радости», роль фортепианного аккомпанемента сводится к ладово-гармонической поддержке вокальной партии, то в песне «Байгужа» партия фортепиано вполне самостоятельна и красочна.

Романс «Лунная дорога» на слова М. Карима – красочный колористический романс. Очень красочная гармония. Роль партии фортепиано возрастает. Она передает чувство покоя, нежность, очарование тихой лунной ночи.

Многие вокальные сочинения З. Исмагилова отличаются развитыми структурами с вариационными принципами развития материала.

Песни чаще всего написаны в куплетной форме, а в романсах и монологах преобладает сквозная. Примерами являются песня «Телефонистка» (сл. Бикбая), романс-монолог «Не верь» (сл. Джалиля), романс «Ты моя судьба» (сл. М. Карима).

Композитора характеризует тяготение к развернутой форме, романтической приподнятости, одухотворенности, высокому накалу чувств, что роднит его с вокальными произведениями Чайковского и Рахманинова.

**Вокальные циклы**

В 70-е годы З. Исмагилов обращается к жанру вокального цикла. Возможно, этому способствовала общая тенденция современной музыки. Это связано также с интересом к значительным философским темам: жизнь и смерть, человек и история, художник и эпоха, время и вечность. Концепционность, глобальность идей и их сквозное развитие вызвали к

жизни масштабность композиции, а иногда увеличение числа исполнителей в одном сочинении.

Два цикла З. Исмагилова – «Родная земля» и 8 романсов на стихи С. Юлаева – были созданы почти одновременно, в середине 70-х годов, и относятся к произведениям монографического типа. Обращение к современной поэзии М. Карима и стихам XVIII века С. Юлаева прежде всего свидетельствует о расширении поэтического диапазона. Главным критерием для композитора является психологическая глубина стихотворения, его многозначность и философская проблематика. З. Исмагилов ищет темы, отвечающие духу времени. Циклы ярко представляют стиль вокальных сочинений композитора 70-х годов, который значительно отличается от стиля произведений предшествующих периодов общим музыкальным уровнем, арсеналом выразительных средств.

Большинство из них отличаются более опосредованными и тонкими связями с фольклором. С одной стороны, мелодическое мышление сочетает распевное песенное начало и романсовую декламационность, с другой – композитор вносит элементы речитации, связанные с национальным эпосом, и приемы инструментального характера. К последним относятся такие черты, как большой диапазон мелодии, пунктирный ритм, выдержанный на протяжении всего романса. Ориентированность на инструментальные наигрыши можно отметить в первом цикле в частях «Я не гармонист», «Бунтует душа моя» и звонкие оркестровые краски сопровождения – в «Мечте» и «Родной земле».

Цикл «Родная земля» на стихи М. Карима написан в 1975 году. На разных этапах творческого пути З. Исмагилов обращается к произведениям башкирского поэта. На его тексты написаны кантата «Я – россиянин», вокально-симфоническая поэма «Бессмертие», опера «Волны Агидели», в музыке к драматическим спектаклям, песнях и романсах.

В основу цикла «Родная земля» положены стихи, созданные поэтом в 60-е годы. В поэзии М. Карима композитора привлекли философские раздумья и глубокий психологизм стихотворений. Композитор выбирает те четверостишия, на которые падает смысловая нагрузка и которые задают эмоциональный тон всему произведению.

В цикле отсутствует последовательное развитие событий, но он скомпонован так, что основная мысль – любовь к родному краю, осмысление жизни человека – высвечена рельефно и ярко. Стихотворения и музыка звучат в одном ключе. 6 романсов образуют лирико-психологический цикл, части которого можно рассмотреть как размышления внутри большого монолога о человеке и времени, человеке и Родине. Монолога о смысле жизни и ее беспредельности. Строгая выдержанность поэтической идеи, одной темы-размышления является одним из главных средств сближения романсов и определяет внутреннее единство цикла. Основная мысль – «Я – частица жизни на земле, связанная крепкими узами с Родиной»рой восторженно и благодарно.

В основе музыкально-поэтической концепции лежит принцип дополнения и сопоставления. Ее оригинальность в устремленности к последней части цикла. Общий тон в произведении задает первый романс «Горы», определяя все последующее развитие, постановкой главного вопроса, приподнятым настроением.

Интонационное родство романсов основано на интервале кварты, пронизывающим все пласты музыкальной ткани: тематизм, гармонию, тональный план. Кроме того, скрепляющим моментом является ритмический рисунок: восьмая – две шестнадцатые, встречающаяся во всех номерах.

Вокальный цикл на стихи С. Юлаева (1976) по кругу образов, по господствующим эмоциям сходен с циклом «Родная земля». Оба произведения опираются на композиции из стихотворений одного поэта. Циклы лишены четкой сюжетной основы. Если в первом – части объединена раздумьями о смысле жизни, то главной темой второго цикла стала любовь к Родине, восторг перед красотой ее природы, нравственной чистотой людей, живущих на земле предков.

В цикле 8 частей: «Урал», «Юрта», «Зулейха», «Соловей», «Джигиту», «Битва», «Стрела», «Родная земля».

По жанру цикл – лирико-эпическое произведение.

Две драматургические линии постоянно скрещиваются, усложняясь появлением новых тем: призыва к борьбе с врагами за свободу родного края, темой изгнания, любви и токи по дорогим местам. Скрепляющую роль выполняет обрамление частями обобщающего характера «Урал» и «Родная земля», выражающими основную идею произведения.

Музыкальные связи: интонация секунды, единство фактуры, выраженное ровным движением восьмых, пронизывают все романсы. Кроме того, в конце каждой части есть гармоническая подготовка тональности следующей части.

Господство умеренного темпа, широкий диапазон мелодий соответствуют эпическому развертыванию повествования, преобладанию статики. Спокойное течение жизненных впечатлений впервые нарушается только в пятом романсе - №Джигиту», с него начинается неуклонное нагнетание внутренней экспрессии: через мужественную борьбу к теме выстраданной любви к Родине.

Воинственные призывы к схватке с врагом и готовность защитить ее пронизывают романсы «Битва» и «Стрела».

В этом цикле особенно заметно стремление композитора сохранить закономерности структуры народной песни. Органичное сочетание неторопливого повествования в вокальной партии со сквозным развитием способствует текучести и связанности материала.

Фортепианное сопровождение в этом цикле самостоятельно. Она очень красочна, колористична за счет ярких созвучий. Некоторые изобразительные приемы в сопровождении (имитация пения птиц в романсе «Соловей» или ритма скачки в номере «Битва») соответствует развитию поэтического образа. Партия фортепиано нередко напоминает жанровую основу какого- либо танца или песни. Например, черты баркаролы встречаются в песне «Соловей», ноктюрна – в «Юрте».

Основная нагрузка падает на вокальную партию, трактовка которой связана с поэтическим текстом: строгая соподчиненность поэтических и музыкальных цезур. Мелодия следует за интонацией стихотворения.

В романсах ощущаются черты башкирской народной песни: высокий строй чувств, характер неторопливого сказа, яркие поэтические сравнения, импровизационность развития мелодии и ее ритмическое богатство. Особое внимание уделяется интонационной и

ритмической выразительности, яркости гармонического языка, сквозному развитию, яркости фортепианного сопровождения.

Роль фортепианной партии чаще всего драматургическая. Оно идет по пути музыкального обобщения, выражая основную мысль произведения, его ведущий образ. Нередко обе партии развиваются самостоятельно. Чаще всего фортепианная партия характеризуется ярким мелодическим развитием, наполнена большим дыханием, теплотой и устремленностью к кульминации, четко организуя форму.

В романсах «Я вернусь», «Ты – моя судьба», «Былбылым – соловей», «Жду тебя» - сочетаются импровизационность, гибкость мелодии, в сопровождении – аккордовые параллелизмы воспроизводят особенности вокально-инструментальной манеры исполнения: голос – курай, сопровождение – тальянка.

Во многих сочинениях композитор воспроизводит интонации речевой выразительности. Многие романсы напоминают речитативы, ариозо.

Некоторые романсы напоминают монологи или сцены из оперы. Например, «Тоска по долинам Уральских гор», «Мой Урал». В этих романсах фортепианное сопровождение по оркестровому красочно, используются крайние регистры. Здесь проявляется симфоничность мышления З. Исмагилова.

## Камерно-вокальное творчество Х. Ахметова

Камерно-вокальная музыка Х. Ахметова – значительное явление башкирской профессиональной музыки. романс сопутствует композитора на протяжении всего творческого пути, самое сокровенное, личное находит воплощение именно в этом жанре. Жизнь и смерть, добро и зло, любовь и разлука, Родина и народ – темы вечные, непреходящие – волнуют его постоянно, вызывая к жизни все новые и новые музыкальные мысли.

В камерно-вокальной лирике Ахметова перед нами раскрывается сложная, глубокая, думающая, цельная натура, всегда находящаяся в творческом развитии, творческом раздумье.

Автор более 200 романсов. Написал 18 баллад, поэмы для голоса и фортепиано.

Вокальные циклы: «Пушкиниана», «Русская лирика» (Есенин), «Персидские мотивы» (Есенин), «Любовь подобна молнии» (стихи башкирских поэтов), «Вселенная» (стихи башкирских, татарских, русских поэтов), «Лениниана», цикл песен об Уфе.

Перечень произведений показывает широту интересов композитора.

В вокальном творчестве 40 – 60-х годов Ахметова переданы идеи времени: пафос борьбы за мир, прославление дела Ленина и партии, высокий патриотический дух, прославление своего родного края и людей труда, гимн дружбе народов.

В песенном творчестве раньше, чем в других жанрах композитор достигает зрелости. Тематика песен отличается широтой, а выразительные средства яркостью и разнообразием.

Движение в защиту мира, возникшее о второй половине 40-х годов, породило в советской музыке целое направление, к которому относятся песни мира, напоминающие о войне и призывающие к сплочению народов разных стран. Родоначальником такого типа песен, как известно, стал «Гимн демократической молодежи» Новикова (1947). Многие песни тех лет создавались под его непосредственным влиянием, не теряя индивидуального облика.

Одна из таких песен о мире – песня-марш Ахметова на слова Г. Амири «Да здравствует мир».

Среди ярких образцов маршевой песни 50-х годов песня «Герой полей» (сл. К. Даяна), «Комсомольская песня» (сл. Г. Амири).

В песне-марше «Звени, песня» на слова Ш. Биккула молодежная тема соединяется с темой мира. Призывность, торжественный характер.

«Марш труда» на слова Н. Идельбая – радостно-энергичная песня. Кстати, тема богатого урожая, как примета мироной жизни, присутствует во многих песнях башкирских композиторов (Р. Муртазин «Урожайная», «Радость урожая»).

Среди песен, посвященных молодежно-трудовой теме выделяется песня «Звуки гармонии» на слова Г. Амири.

Радость коллективного труда воспета в песнях «Марш колхозной молодежи», «Песня деревни», «песня коммунистического труда», «Рабочий класс». Тематически к ним примыкают песни об отдельных профессиях и их достойных представителях. Большинство из этих песен решены в маршевой манере и стилистически опираются на образцы народных песен – кыска-кюй, для которых характерны четко организованная метрика и двухколенность структуры. Таковы, например, песни «Шахтер-джигит», «Трактористка Закира», «Песня комбайнера» на слова Н. Идельбая и другие.

В 1954 году началось освоение целинных земель в башкирском Зауралье. Сотни молодых людей по комсомольским путевкам ехали в Абзелиловский, Баймакский, Хайбуллинский районы республики поднимать целину. Башкирские композиторы откликнулись на это событие, создав такие песни, как «Мы едем на целинные земли» и «Песня молодости» Н. Сабитова, «Хлеб целины» З. Исмагилова и другие.

В творчестве Ахметова отражением этой темы, кроме упомянутой песни «Герой полей», является элегическая песня «Провожаю любимого на целину» на собственные слова.

Ряд песен башкирских композиторов был посвящен воплощению труда нефтяников республики: удалая «Песня о нефтяниках» Р. Муртазина, энергичная «Песня нефтяников» Н. Сабитова, маршевая – «Ишимбай» Х. Заимова. В песне Ахметова «Нефтяница Гулькей» воплощается образ задорной, одновременно застенчивой девушки, той, «что в работе всех быстрей».

В начале 50-х годов стало модным создавать песни и кантаты, посвященные Москве. Обычно это связывалось с декадами различных национальных республик, но не только. Множество песен о мире, дружбе создается к Шестому Всемирному фестивалю молодежи и студентов, прошедшему летом 1957 года в Москве.

Ахметов, как и многие башкирские композиторы, также отдал дань этой традиции, написав кантату «Москва» (первое название «Здравница») на слова Х. Карима, песни «Тебе, Москва» (сл. Р. Нигмати), «Кремлевские куранты» (сл. В. Филова) и некоторые другие. Как правило, Москва выступает в этих сочинениях как город мира и дружбы, счастья и радости. Есть определенная идеализация.

Многие из названных песен предназначались для хора и солистов, выражая тем самым единомыслие, сплоченность масс. Безусловно. Все они являются своеобразным «документом» своей эпохи, донося до современного слушателя настрой и атмосферу тех лет.

Лирические песни Ахметова занимают особое положение. В лирике Ахметова нет расслабленности, сладковатой чувствительности, унылой сентиментальности. Его музыкальным интонациям присущи естественность и глубокая человечность. Композитор помогает видеть людям мир прекрасным, понимать и чувствовать его земную красоту.

Эмоциональный диапазон лирики Ахметова широк.

Образцы любовной лирики. Стилистической основой таких песен является стиль озон-кюй. На слова Р. Нигмати романс «Я к Идели раз спустилась». Для того, чтобы влоплотить образ молодой влюбленной девушки, композитор сочетает характерные черты башкирской народной лирической песни и танцевальных наигрышей – такмаков. От первой идут орнаментика, внутрислоговый распев и медленный темп, от второй – четкая ритмика, быстрый темп в припеве.

Романс-вальс «Приходи в сад» на слова Г. Афзала.

Тоска по любимой, но уже с ностальгическим оттенком, воплощается в романсе «Ах, как я тоскую, дорогая!» на слова Ш. Биккула. В романсе воплощено мечтательное состояние.

Романтическая приподнятость чувства раскрыта в романсе «Твои глаза» на слова С. Кудаша.

«К тебе стремится сердце мое» на слова К. Даяна.

Очень часто личностное выступает в неразрывном единстве с образами природы, темой Родины. Здесь и философские размышления о счастливом дне сегодняшнего Урала. Песня «Урал» на сл. Г. Амири.

В романсе на слова М. Карима «У моря», написанном под впечатлением картины В. Васнецова «Пушкин у моря», грозная морская стихия, раскрывается романтически-бунтарские настроения.

Пейзажностьв чистом виде в романсе «Ночной Урал» на сл. К. Даяна.

В послевоенные годы в башкирскую музыку проникает вальс. «Песни дружбы» (сл. Наджми), «для вас» (сл. Р. Сафина), «Школьный вальс» (сл. Б. Бикбая), лирические романсы «Весенняя заря» (сл. К. Даяна), «Весна идет» (сл. Ш. Биккула).

«Уфа – прекрасная столица» на стихи Р. Янбулатовой – популярная мелодия. Когда при возведении курантов на Советской площади в Уфе встал вопрос об избрании музыкальной эмблемы города, строители часов предложили в качестве музыкальных позывных избрать песню «Уфа – прекрасная столица». С тех пор каждое утро в 8 часов в течении многих лет эта мелодия возвещала о наступлении нового дня.

Создание священных башкирской столице. Большинство из них написаны в вальсовой манере. Например, «Уфа моя ближе к солнцу» (сл. Г. Давлетова) – медленный, меланхоличный вальс. Песня-романс «Огни Уфы» на слова И. Абдуллина близка вальсу-бостону.

«Уфа – Казань» на слова татарского поэта Ахмета Ерикея.

В песенном творчестве Ахметова немало шуточных песен, полных юмора. Характерной их чертой становится сюжетность.

Как правило, все шуточные песни башкирских композиторов основываются на стиле кыска-кюй и по форме представляют простейшую песню-куплет. Иногда, вних можно найтитипичное сопоставление песенно-певучего запева и танцевального припева, как например, в песне Ахметова «башкирский кумыс» на слова К. Даяна.

«Возвращаюсь со свадьбы» на слова Н. Наджми, «Я влюбилась» на слова М. Карима, «Ревнивая жена» «женился – стал рабом» .

Песни-бытовые сцены – «Девушка из ателье» на сл. Кулмыя, «Возвращаюсь с базара» на слова Н. Идельбая, «Ромашка» на сл. М. Харриса.

Тема родного края, родной деревни – «Родная деревня», «Мы из Баймака», «Баймак», «Сибай – город молодости» - основная в творчестве 60 – 70-х годов.

В 60-е годыв республике появилось много песен о Ленине. Песенный цикл «Лениниана» Ахметов создал на стихи башкирских поэтов, к 100-летию со дня рождения Ленина. Главный смысл – прославление величия дела Ленина и выражения всенародной любви к нему.

Таким образом, в этот период складываются все основные жанровые разновидности вокального творчества Ахметова: песня-марш («Герой полей»), лирическая песня-вальс («Чайки»), песня-гимн («Ленин живет в сердце моем»), песня-жанровая сценка (На берегу реки»), застольная песня (Споемте, друзья»), песня-такмак («Я влюбилась»), колыбельная («Спокойной ночи»), музыкальный пейзаж )»Ночной Урал»), романс-элегия («Провожаю любимого»), романс-монолог, перерастающий в балладу («Думы о Ленине»), романс в стиле озон-кюй («Люблю тебя»), романс – халмак-кюй («Скажи, кого ты любишь?»).

Вокальное творчество 70 – 80-х годов поражает количеством созданных произведений. здесь и песенные циклы, вокальные циклы на стихи Пушкина, Есенина, Лермонтова, многочисленные романсы на стихи других русских поэтов, вокальные циклы «Лирические мотивы» и «Любовь подобна молнии», 4 поэмы для голоса и фортепиано, цикл баллад на стихи башкирских поэтов. Вокальный цикл «Вселенная».

В эти оды автор сознательно концентрируется на этических проблемах, таких как время и вечность, человек и природа, что характерно для отечественной музыки в целом.

Еще одна общая тенденция усматривается в вокальной музыке Ахметова этих годов – это тенденция к укрупнению цикла (Шостакович, Свиридов, Денисов). Вокальный цикл сближается с кантатой или вокальной сюитой, а в какой-то степени и с симфонией.

Вокальный цикл «Лирические мотивы» - 20 романсов, около 50 романсов в цикле «Вселенная». Порядок расположения романсов в этом цикле не был никак нормирован, каждый из них может исполняться отдельно и в любом сочетании.

Цикл баллад – закончен в 1977 году. На стихи башкирских поэтов. Над ним композитор работал на протяжении 30 лет. Данный цикл можно рассматривать как отголосок военной эпохи. Он посвящен героям Вов, начат в 1941 году.

Первая баллада цикла – «Баллада о жизни» на философские стихи М. карима – монолог о бренности жизни – смерти, драматизм. Образ беговой лошади фигурирует здесь как емкая метафора, уподобленная течению жизни.

Баллада «Нас было четверо» на собственные слова. Это рассказ оставшегося в живых солдата, растерявшего на войне своих лучших друзей.

В «Балладе о медном курае» на слова М. Уразаева от имени отца поется о погибшем на войне сыне, курай которого, возвращенный домой, напоминает отцу о нем, являясь живым свидетелем его подвигов.

Обобщенный образ защитника Родины дан в балладе «Землю родную он собой заслонит» на слова И. Абдуллина. Уходящих на войну мужчин характеризует маршевая тема, поддержанная «чеканным» ритмом аккомпанемента. В припеве баллады неожиданно

появляется танцевальная мелодия и реминисценция из баллады «Священная война», которая была написана композитором в 1941 году.

В цикле баллад важное место занимают музыкальные портреты современников. Правдивый рассказ, полный драматизма о мальчике, разносящие похоронки, представлен в монологе «Мальчик-почтальон» на слова Р. Бикбая. Кульминацией баллады становится известие о полученной похоронке на отца, которую он месяц носит в сумке.

Романс «Байгужа Саитгалин» на слова М. Саитгалиной – жены героя. Эта баллада в стиле озен-кюй выделяется своей лирической направленностью и звучит как признание в вечной любви к мужу, павшему на поле боя смертью храбрых.

Три баллады «Беркуты-шаймуратовцы» (сл. Б. Бикбая»), «Баллада о Матросове» (сл. М. Карима) и «Не вернулись в родные края» (сл. Н. Наджми) предназначены для академической капеллы и вследствие этого образуют микроцикл внутри большого цикла.

В балладе «Беркуты-шаймуратовцы» запечатлён образ ликующего народа-воина, прославляющего победу в Вов.

«Баллада об Александре Матросове» воссоздает картину погребения героя, грудью своей закрывшего вражеский дзот. В крайних разделах сочинения воплощен образ солдат, застывших в скорбном оцепенении. В средней части, интонационно близкой к причитаниям, предстает облик А. Матросова.

Баллада «Не вернулись в родные края» - своего реквием по погибшим в Вов. В кратком вступлении как коллаж звучит начало песни А.Александрова «Священная война».

Большинство баллад написано в жанре драматических монологов: «Баллада о жизни», «О раненном коне», «Мальчик-постальон» и др.

В стиле озон-кюй – баллады «Нас было четверо», «Байгужа Саитгалин», «Баллада о медном курае».

Жанр массовой песни – баллада «Землю родную он собой заслонит», «Священная война».

В этот период композитор создает вокальный цикл «Любовь молнии подобна» на стихи башкирских поэтов. Он продолжает линию любовной лирики 40 – 50-х годов. Автор концентрируется на лирическом чувстве и его оттенках. Круг образов данного цикла ограничен – любовь и еще раз любовь. В каждом романсе – обращение к неведомому любимому, раскрытие тайн человеческой души, излияние чувств нежных и страждущих. Причем главным в цикле становится показ любви несостоявшейся, закончившейся разрывом и разлукой. Например, «Былые чувства».

Первый романс «Нет, нет не подходи более ко мне» (сл. Гиляжева) – взволнованные монолог женщины, не прощающей любимому измены. В среднем разделе светлая грусть – воспоминание о прошедшей любви. Этот романс можно считать как завязку небольшой драмы, объясняющей причину разрыва с любимым.

Второй романс «Тоскую я» (сл. Х. Гиляжева) – печаль.

Романс «Былые чувства» - зарисовка лирического чувства, воспоминание о встрече, которая не забывается по истечении времени. Романс глубоко психологичен.

«Ты нуждался в теплом взгляде» - размышление.

Заканчивает романс «Любовь молнии подобна» - мысль о бесконечности любви, о вечности этого чувства. Именно любовь заставляет героиню любить, страдать, помнить, невзирая на обиды и годы.

В данном цикле Ахметову удалось добиться естественности интонаций, передающих живые человеческие эмоции. При этом проскальзывает намек на сюжетность – тема несбывшейся мечты.

4 поэмы для голоса и фортепиано - тенденция превращения романса в монолог и вокальную поэму. Писались они в разные годы, но несмотря на это, объединены автором по жанровому признаку.

«Без тебя жизнь невозможна» - сл. Н. Наджми, «Поэма любви» - сл. Ш. Бабича, «Видно, нет тебя» - сл. М. Гафури, «Ирэндек всегда предо мной» - сл. Х. Ахметова.

Это новый жанр – монолог-признание (исключение – последний романс).

Вокальный цикл «Пять стихотворений Акмуллы».

Поводом к его написанию стало торжественное празднование 150-летия со дня рождения выдающегося башкирского поэта и просветителя XIX века – Мифтахетдина Акмуллы (1831 – 1895). В связи с этой датой в республиканской прессе были опубликованы десятки научных статей, проливающих свет на жизнь и творчество поэта, изданы несколько поэтических сборников Акмуллы на башкирском и русском языках. Его имя стало источником вдохновения для писателей и драматургов, воссоздающих образ поэта в романах и пьесах. Другими словами, юбилейный 1981 год стал в культурной жизни башкирского народа годом Амуллы.

Ахметов первым из башкирских композиторов воплотил поэзию Акмуллы в музыке. Ахметов считал, что при переложении произведений Акмуллы на музыку требуется стиль мунажата (духовное стихотворение, в котором автор обращается к богу с униженными просьбами).

Первый музыкальный фрагмент, предназначенный для женского хора, написан на самое известное стихотворение поэта – хитап (поэтическое обращение к народу) «Башкиры мои, ученье нужно». Характерно: призывные интонации и размеренное движение, монотонность напевов кубаиров и мунажатов.

Два следующих романса «Луч не исчезнет», «Жизнь промелькнет как молния» - философская направленность. Воплощение интонаций человеческой речи.

«Луч не исчезнет» - мелодия напоминает состязания сэсэнов – айтыш, а ритм сопровождения – ассоциируется с игрой на домре.

В романсе «Жизнь промелькнет как молния» - орнаментированный, песенный жанр халмак-кюй.

Завершатся цикл романсом «Осень, весна». Композитор объединяет два стихотворения в одну композицию. Романс в двухчастной форме. В первой части – грустная картина осени. Вторая часть – эмоциональная кульминация всего цикла. Картина весеннего оживления.

Подводя итог, можно отметить, что цикл на стихи Акмуллы прежде всего расширил круг поэзии, к которой обращался Ахметов. Главный смысл поэзии – не любовь и восхищение природой, как было в других вокальных произведениях, а призыв к знаниям, просвещению, воплощение мудрых мыслей, философичность.

В музыке романсов главенствует объективное начало. В мелодическом отношении эти песни-романсы гораздо проще. Несложные мелодии, подвижный темп.

Исходя из этого, можно говорить о проникновении в башкирскую камерно-вокальную музыку стиля мунажата.

В 1874 году композитор впервые обращается к поэзии Пушкина. Вокальный цикл «Пушкиниана» - 7 лирических романсов.

Роль заставки в цикле выполняет романс «Миг вожделенный настал» - монолог-размышление, речитативный характер вокальной партии, строгость аккордовой фактуры.

«Я вас любил» - типичный любовный романс с характерным арпеджированным сопровождением. Лирика.

«Я здесь, Инезилья» - стилизация «русской Испании». Жанр серенады.

Романс «Ночь» - яркая гармония – изобразительный момент. Музыкальный пейзаж – ночь.

«Няне» - этот романс образует с первым своеобразную арку: воплощается светлое чувство. В основе песенная мелодия, развертывается неторопливо и свободно.

«Если жизнь тебя обманет» - чувствуется юношеская беспечность, легкая грусть, оптимизм.

Заключительный романс – лирико-патетический и мощный «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» - функция финала.

Главная проблема, которую должен был решить композитор, впервые обратившийся к русской поэзии – проблема интонационности. Но композитор умел органично соединить свою вокальную интонацию с европейской песенно-романсовой интонацией.

Продолжением «русской» темы в творчестве Ахметова являются 2 вокальных цикла на стихи С. Есенина – «Русская лирика» и «Персидские мотивы», которые создавались одновременно в 1979 году.

Проблема интонационности.

«Русская лирика» - цикл выстраивается по принципу контраста.

«Хороша была Танюша» - трагическое повествование о девушке, обманутой женихом. Мелодия проста и воссоздает облик русских протяжных песен.

В лирическом романсе «Зеленая прическа» раскрыта метафора – березка-девушка.

Сюжет и образы третьей песни «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» - игровые. Характерен вальсовый характер.

Последние две песни-романсы «Я помню сиянье твоих волос» и «Я не хочу покоя» наиболее контрастны друг другу. В первом – элегия, безысходная, скорбная. Во второй – восторженный вальс, гимн юности и весне, текст последнего романса композитор сам перевел на башкирский язык, тем самым предлагая отдельный вариант исполнения.

С эти цикло понятие Родины в творчестве Ахметова словно расширилось, углубилось.

По музыкальным особенностям этому циклу близок и другой цикл на стихи Есенина «Персидские мотивы». Из известного цикла лирических стихотворений поэта композитор выбирает только четыре, близких друг другу в образном отношении.

Отличительной особенность. Этого цикла является его миниатюрность. Так, «Шаганэ ты моя, Шаганэ» - всего 4 строки, но цельный лирический романс.

Второй «Отчего луна так светит тускло…» - тихий, грустный романс.

Очень короткий – «Ты сказала, что Саади…» - типичный восточный романс.

Стихотворение Есенина «Я спросил сегодня у менялы…» композитор разбил на 2 половины и написал 2 романса – «Для прекрасной лалы» и «О любви в словах не говорят». Эти романсы исполняются без перерыва и вместе образуют двухчастную форму.

Мотивы одиночества, душевного упадка звучат в вокальном цикле на слова Лермонтова (1988). Смерть близких друзей, ощущение приближающейся старости, болезни заставили композитора по-новому осмыслить его поэзию.

«Прощая, немытая Россия» - основа первого романса, разочарование, горечь.

«Белеет парус одинокий» - одиночество. Трагическая судьба поэта. Ариозный стиль.

«Тучки» - драматический монолог.

Последний романс «И скучно, и грустно» - речевые выразительные интонации. Элегия.

Лермонтовский цикл Ахметова имеет в его творчестве автобиографическое значение. Он служит ярким образцом лирики размышления. Тема преодоления личных невзгод находит воплощение и в других романсах этих лет: «Длинным тернистым путем», «О, жизнь! Если бы все время так было», «Люди нашего времени».

**Камерно-вокальное творчество С. Низаметдинова**

Циклы: «6 романсов на стихи Блока», «Черновик» на стихи Ники Турбиной, «Записки в альбом» на стихи Лермонтова, цикл на стихи Р. Гарипова для баса и фортепиано, 4 эпитафии на сл. Ш. Анака.

Эти произведения были написаны в 80-е годы.

6 романсов на стихи Блока – трансформация структуры стихотворения (строки). 2 образные сферы: лирика и драматические образы.

В последнем романсе композитор объединяет эти образные сферы – гимн жизни. В результате: через конфликт к утверждению жизни. Объединяющим фактором служит образ колокольного звона.

Речевые интонации – тритон и септима. Лейтинтонация тритона и кварты.

«Черновик» - в основе цикла 9 стихотворений. Цикл не сюжетен. В нем 2 тематические линии: 1) размышление о жизни. 2) тема творчества, судьбы поэта.

Все повествование от первого лица – как один монолог.

Декламационность и песенность.

2 лейттемы: 1)хорал в фортепианной прелюдии – внеличное, тема детства; 2)тема детства – квинтовые интонации – конец прелюдии.

**Камерно-вокальное творчество М. Ахметова**

Вокальный цикл на стихи Гарсиа Лорке, на стихи Гумилева, «Их арабской классической поэзии», «Из китайской пейзажной лирики», «Ай, Уралым» (стихи Х. Ахметова).

«Ай, Уралым» - меццо-сопрано, гобой, виолончель, фортепиано и ударные. Сочетание техники XX века и национального стиля.

Лирико-драматический цикл. Образ героини связывает части.

2 образные линии: 1)свобода, счастье – гобой, виолончель, 2)война, горе, рабство

Цитаты: «Урал», «Ирэндек», «Вологодский плач».

В третьей части – элементы шаманского обряда – диалог злого духа и женщины.

**Развитие хоровой музыки в творчестве башкирских композиторов**

Профессиональное хоровое творчество башкирских композиторов тесно связано с народным искусством. Все русские ученые и писатели, знакомые с башкирской народной музыкой, указывали на ее напевность, мелодичность и, в то же время, на отсутствие в ней многоголосия. Так, отмечая приятный и певучий характер народных напевов, лексикограф В. Даль писал, что «курай <...> держится строго нота в ноту голоса песенника, вторы у них

нет» (цит. по: [10, с. 215]). Те же наблюдения мы находим у краеведа Р. Игнатьева: «У башкир много таких мотивов, что им позавидовал бы другой композитор. Башкиры всегда поют по одному человеку, в один голос <...> Хорового пения нет».

Монодийная природа музыкального фольклора башкир способствовала культивированию и широкому распространениюсольного пения. Это содействовало развитию вокальной техники, исполнительской культуры, побуждало наиболее одаренных к самовыражению, к поиску оригинальных способов и приемов звукоизвлечения. Одним из них является сольное гортанное двухголосное пение, называемое "узляу".

Этот феномен народного исполнительства, дошедший до нас из глубины веков, был многократно описан русскими этнографами, музыкантами, фольклористами: «Здесь я имел случайслышать башкирскую музыку: игру на кураях или чебызге, и игру горлом <...> Игру горлом я даже растолковать не могу. Можетвкус мой многим покажется странным, но откровенно сказать, когда играли на двух чебызгах и горлом любимую башкирскую балладу о батыре Салавате, я слушал ее с удовольствием».

Искусство "узляу" - это не только пример изысканного, утонченного исполнительского стиля; но и свидетельство зарождения в нем зачаточных форм многоголосия.

Извлекаемые мастерами двузвучия возможны бьши и при игре на народном инструменте курае. О связи курая с голосом есть немало научных гипотез и предположений. Однако и в вокальной и в инструментальной исполнительских традициях подобное "многоголосие" оставалось явлением сольным.

Сольная традиция сохранялась в своем неизменном виде до начала XX века. Тем не менее, отдельные ростки нового начали появляться несколько ранее.

В конце XIX века, с развитием новой социальной структуры и общественных отношений, происходит привлечение башкир к промышленному производству. Совместная работа на рудниках, фабриках и заводах способствовала объединению людей в коллективы. Постепенно в среду башкир начинают проникать несвойственные им прежде формы хорового многоголосного пения.

Новые веяния получали распространение и благодаря просветительской деятельности передовых представителей русской и башкирской интеллигенции.

Первоначальная форма коллективного исполнительства – унисонное хоровое пение – появилось среди башкир в конце XIX – начале XX века. Очагами его распространения стали начальные школы – мектебе. Инициаторами и организаторами его были прогрессивно настроенные учителя, имевшие элементарную музыкальную подготовку.

Народный поэт Башкирии Сайфи Кудаш, вспоминая о годах обучения в начальной школе, писал: «В деревенских школах в ту пору вошло в практику хоровое пение стихов Тукая и Гафури. Для некоторых их стихотворений народные певцы создали даже специальные мелодии… В те дни жители деревни, особенно женщины, слушали наше коллективное пение, подолгу простаивая возле школы».

Несмотря на активное противодействие реакционного мусульманского духовенства, - вспоминает далее С. Кудаш, - новый вид коллективного исполнительства принимался сочувственно, входил в жизнь и быт народа.

То, о чем насказывал поэт, происходило, по-видимому, повсеместно – там, где были учителя-энтузиасты, любители пения.

О том, насколько широкий размах приняло это движение, свидетельствуют документы, хранящиеся в Центральном государственном архиве Башкирии. Среди донесений агентов Уфимского жандармского управления за 1910 – 1911 годы, с грифом «Совершенно секретно», встречается фамилия Мажита Гафурова (Гафури). О его прогрессивной деятельности с тревогой и нескрываемой злобой сообщали сыщики и провокаторы, крупные жандармские чины. «Во многих мектебе и медресе, особенно в тех, где введен так называемый «новый метод обучения», всех учеников обучают хором петь национальные песни, - докладывал вышестоящей инстанции начальник Уфимского жандармского управления 20 апреля 1911 года. – Таких песен насчитывается немного, автором этих песен является Мажит Гафуров, проживающий в г. Уфе»

Из приведенного документа со всей очевидностью явствует, что эти новые для башкирского быта элементы внушали серьезную тревогу представителям Российского самодержавия. Они, по-видимому, справедливо усматривали в них один их путей национального самосознания, в конечном счете – путь к национальному единению, которого боялись, которому препятствовали всеми имеющимися в их распоряжении средствами.

Коллективное исполнение стихов Тукая и Гафури на мелодии народных песен, о котором писал в своих воспоминаниях С. Кудаш, не было, по существу, тем, что мы называем хоровым искусством. Но это были первые ростки нового для башкир явления, которое привело в последующие годы к созданию башкирской хоровой культуры, национальной профессиональной музыки.

Известно, что в дореволюционные годы в Уфе существовали русские хоры, по преимуществу церковные, достигавшие иногда довольно высокого уровня исполнительской культуры. В их репертуаре были произведения Д. Бортнянского, М. Березовского, П. Чайковского, С. Рахманинова, П. Чеснокова, А. Кастальского, С. Смоленсокго.

В эти же годы получили распространение и любительские хоры, создававшиеся в учебных заведениях – женских и мужских гимназиях, городских училищах.

Появлялись любительские хоры.

После 1917 года массовое коллективное пение было важным элементом общественного быта. Собрания, митинги, манифестации сопровождались пением революционных песен. Политические митинги зачастую завершались концертами, в которых участвовали профессиональные артисты и любители.

В 1919 году был создан хор, руководителем которого стал А. А. Петручик. Это был первый профессиональный хор в Башкирии. В начале 1920 года коллектив стал называться Государственным хором. В мае 1920 года Государственный хор был передан в ведение Уфимского отдела народного образования, а его художественным руководителем стал В. Г. Преображенский.

В этом же году образовался национальный хор уфимских студентов (организатор и руководитель С. Х. Габяши).

Эти коллективы сыграли важную роль в возникновении многоголосия.

Для ансамблей и хоров, создаваемых повсеместно, требовался национальный репертуар. Авторами первых обработок башкирских и татарских песен, а также первых оригинальных сочинений для хоровых коллективов стали руководители таких коллективов: Х. Ибрагимов,

С. Габяши, М. Валеев, А. Ключарев, Г. Альмухаметов, К. Рахимов и др. основой их творчества стал фольклор.

Переложение для хора песен традиционно монодийной культуры было необычайным явлением, но именно оно позволяло постепенно накапливать опыт осуществления синтеза народных истоков с традициями западноевропейской и, прежде всего, русской музыкальной культуры, искать способы многоголосного изложения национальной музыки и различные типы аккомпанемента. Задача эта оказалась нелегкой, решений потребовало усилий.

Возникновение башкирской хоровой музыки правомерно связывается с деятельностью первого национального драматического театра. В его спектаклях нередко звучали народные песни в хоровой обработке, выполненные первыми башкирскими композиторами - С. Габяши, М. Валеевым, К. Рахимовым, Х. Ибрагимовым, Г. Альмухаметовым и другими. Создавая хоровой репертуар, они обращались к популярным татарским и башкирским песням, пытаясь приспособить тональную гармонию к монодийному напеву. Поиски эти были во многом интуитивными, робкими, и потому первые работы отличались предельной простотой, .а часто и несовершенством.

Перемены в музыкальной жизни республики (открытие филармонии, театра оперы и балета) создавали благоприятные условия для развития хоровой музыки. Молодые композиторы Х.Ахметов, М. Баширов, Х. Заимов, З. Исмагилов, Р. Муртазин и другие, заявившие о себе в 30-е годы, ищут пути воплощения творческих замыслов в разных жанрах. «Однако, - как справедливо отмечает Л. Лебединский, - в развитии этой группы композиторов с самого начала обозначились свои трудности и противоречия. Главные из них заключались в сложности освоения молодыми музыкантами, с детства впитавшими в себя вариационно-импровизационный мелос башкирской народной песни, новых форм музыки, непривычных их музыкальному мышлению».

Трудности усугублялись отсутствием у многих начинающих композиторов профессионального музыкального образования. Это не могло не отразиться на развитии хорового жанра, основу которого составляет многоголосие. Его освоение представляло для башкирских композиторов в тот период немалые трудности.

*В 40-е годы* хоровая музыка не получила серьезного развития и распространения. Тем не менее, она не исчезает из композиторской практики совсем. Основной сферой ее проявления стали *хоровые обработки народных песен,* которые создавались башкирскими и русскими композиторами, - как в совместной работе, так и самостоятельно. Нередко они включались в оперные партитуры для создания массовых народных сцен. Так, в финале оперы Н. Чемберджи «Карлугас» звучит обработка народной песни «Салават», а в опере «Айхылу» Н. Пейко и М. Валеева - хоровые обработки народных песен «Азамат» и «Шаль вязала».

В годы Великой Отечественной войны в Уфу были эвакуированы многие композиторы. С большим интересом русские и украинские композиторы отнеслись к башкирскому фольклору.

Русские композиторы (А. Белый, А. Ключарев, З. Компанеец, А. Эйхенвальд и др.) в своих обработках старались вникнуть в характерные для башкирской народной песни ладовые, метроритмические и интонационные закономерности. Но постичь в полной мере все тонкости и тайны иной национальной культуры для них также было не просто. Заметим однако, что ориентация на гармонические лады мажора и минора была для профессио-

нальных русских композиторов естественной и закономерной. Для башкирских композиторов процесс работы русских коллег с фольклорным материалом был во многом поучителен.

Созданные в этот период хоровые обработки народных песен отличались по складу письма, составу исполнителей, технике выполнения и выразительным средствам. Они отличались простотой, но при этом были более ориентированы на национальную специфику.

Знаменательным для молодой национальной школы стало появление *оригинального хорового сочинения.* В 1941 году молодой композитор *Раиф Габитов* создает *хоровую поэму «Уралтау».* В ней органично соседствуют авторский и фольклорный тематизм, сольное и многоголосное пение, однородный и смешанный состав хора. Концентрическую форму целого обрамляют крайние разделы, способствуя цельности всей композиции. Атмосфера песенности, вариационный принцип развития, динамика постепенного ускорения, смена минорного наклонения мажорным придают поэме ярко выраженный оптимистичный характер. Оценивая произведение, Л. Лебединский высказал мнение, что оно является несомненным свидетельством яркой одаренности композитора.

В первой половине 40-х годов появляются крупные хоровые жанры. Например, для хора Эйхенвальд пишет кантату «Башкирии слава!» (1944), Хейф – поэму «Цвети Башкирия» (1944), Вериковский – кантату «Гнев славян» (1941), вокальную поэму – «Дума об Отечественной войне».

В многогранной деятельности музыкантов и композиторов *вторая половина 40-х годов* характеризуется некоторым спадом. В объективно сложившихся непростых условиях они продолжают творить, по-новому оценивая пройденный путь и ставя задачи на перспективу. Несмотря на при обретенный творческий опыт в создании вокальных и инструментальных произведений, расширение его жанрового диапазона, композиторы по-прежнему обращаются к хоровым обработкам народной песни. Не отказываясь от выразительных свойств гармонических ладов мажора и минора, авторы ищут иные пути для создания национальных по характеру и звучанию музыкальных произведений.

Первым шагом, сделанным на этом пути, было изучение народного материала, воссоздание традиционных форм музицирования, певческой манеры «узляу». «В исполнительской манере каждого народа есть нечто существенное, специфическое, не переводимое в иной исполнительский стиль, - пишет И. Земцовский, - более того, манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим». Скрытые в узляу фактурные и гармонические особенности башкирские композиторы воспроизводили в своих произведениях во многом интуитивно, полагаясь на слуховые ощущения и собственный исполнительский опыт.

Гармонические потенции, скрытые в узляу, в сочетании с достижениями западноевропейской и русской культуры, открывали большие перспективы. Однако естественность и органичность звучания обработок отныне зависела не только от интуиции автора, его фантазии и мастерства, знания основ классической гармонии, глубины постижения фольклора, но и умения все это творчески переработать, трансформировать, услышать в прошлом элементы будущего.

Созданные в этот период обработки отличаются большим разнообразием авторских решений. Они аккумулировали в себе различные принципы организации многоголосной ткани. Этот фактор явился основополагающим в определении основных типов обработки народных песен, среди которых следует выделять: 1) гармонический на основе синтеза монодийного напева и модальной гармонии, 2) полифонический, в котором контрапуктическая техника сочетается с сохранением национально-певческих традиций.

Одним из наиболее важных является обработка, при которой мелодия народной песни звучит на фоне аккордового сопровождения, исполняемого голосами хора. Примером может служить *обработка народной песни «Салават» Загиром Исмагиловым.*

Полифонический склад получил широкое распространение в обработках Р. Муртазина («Старый мрачный лес»), Ш. Кульборисова («Рыжий конь со звездочкой во лбу») З. Исмагилова («Хисам»), Н. Сабитова («Молодая сноха»), Р. Сальманова («Салават», «Хажигали», «Шаль вязала»), Х. Ахметова («Семь девушек» и других. Композиторы обращаются и к свободным складам, в которых естественно взаимодействуют монодия, гетерофония, гармония и полифония.

Работа над народной песней явилась важной вехой в освоении техники многоголосного письма, помогла композиторам приобрести опыт, создала предпосылки для самостоятельного творчества. Однако постепенно жанр обработок уходит на второй план.

*Пятидесятые - шестидесятые годы* - новый период в развитии хоровой музыки. Он характеризуется творческой самостоятельностью и активностью композиторов, профессиональным подходом к созданию оригинальных хоровых сочинений, поисками новых средств.

После некоторого угасания творческой активности, вызванной реакцией на известные запреты, изложенные в постановлениях руководителей государства, музыкальная жизнь вновь оживает, становится более свободной, многообразной и разносторонней.

Подготовка к Декаде литературы и искусства в Москве (1955) вызвала интерес к хоровому жанру. Большой вклад в его развитие внесли хоровые дирижеры А. Тихомиров и Ш. Ибрагимов. Они работают с профессиональными самодеятельными коллективами, формируют хоровой репертуар.

Активизируется и творческая жизнь башкирской композиторской организации. Тон в ее деятельности задавали молодые музыканты - Х.Ахметов, З. Исмагилов, Р. Муртазин, Р. Сальманов, Н. Сабитов, вернувшиеся в У фу после завершения образования. Они пробуют силы в создании хоровых сочинений малой и крупной формы.

Следуя общей тенденции, свойственной музыке того периода, башкирские композиторы активно работают над кантатами. Пожалуй, не было композитора, который не приобщился бы к этому жанру. Одно из первых сочинений - *кантата «Башкортостан»* Х. Заимова на сл. Даяна (1947), положившая начало новой академической традиции в башкирской музыке. Это Поэма-кантата о Ленине Исмагилова на сл. Нигмати (1949), кантата «Матросов» Сабитова на сл. Рамазанова (1953).

Интерес башкирских композиторов к этому жанру был совершенно естественным: музыка в союзе с текстом способна наиболее полно отразить актуальные современные темы. Не случайно советское музыкальное искусство этого периода представлено огромным количеством произведений кантатно-ораториального жанра. Большинство из них приурочено к юбилеям, торжествам, многие посвящены Великой Отечественной

войне, борьбе за мир, теме труда. Так, кантата Заимова «Башкортостан» создавалась к 30-летию Советской Башкирии. В ее четырех частях композитор поведал о жизни народа в дореволюционной и современной Башкирии, воплотил образы богатой природы башкирского края и воспел гимн во славу своего народа.

Среди множества созданных произведений выделяется *жанр приветственной, гимнической кантаты.* В подобных сочинениях воспевались величие вождя, партии, революционных преобразований, трудовых и ратных подвигов, дружба народов. Это «Кантата о партии», «Нефтяники Башкирии», «На просторах полей» Заимова, «Кантата о Ленине» Исмагилова, «Слава народу» Кульборисова, «Золотая долина» Р. Сальманова, «Бессмертие» Н. Сабитова и многие другие.

Это были масштабные многочастные композиции, рассчитанные на большой состав исполнителей с участием хора, солистов и симфонического оркестра. Как правило, они звучали в правительственных концертах, которые приурочивались к юбилейным датам или значительным политическим событиям. За внешней монументальностью нередко скрывалась слабая драматургия, упрощенный подход к применению средств музыкального языка. Но, несмотря на недостатки, работа композиторов над музыкой такого рода явилась важной ступенью профессионального роста. Со временем интерес к этим произведениям угас, но в настоящее время они представляют ценность как исторический этап развития национальной культуры.

Наряду с созданием сочинений крупной формы, в эти же годы идет процесс активного освоения башкирскими композиторами *жанра хоровой миниатюры,* который, благодаря присущим ему композиционным свойствам, привлекал пристальное внимание. Опора на конструктивные свойства малой формы, непосредственное проявление песенности с использованием различных по тембровой окраске голосов хора, возможность более тщательной отделки произведения,- все это в наибольшей степени соответствовало художественным устремлениям композиторов. Немаловажное значение для них имела и перспектива услышать свои сочинения в концертном исполнении.

Тематика созданных в это время хоров отличается большим разнообразием. В некоторых из них преобладают "кантатные темы" («Слава тебе, партия» Ахметова, «Песня о Ленине» Муртазина, «Слава тебе, партия» и «Песня о Ленине» Исмагилова, «Вечно живой Ильич», «Слава тебе, Родина» Ибрагимова и т.п.). Не менее характерны поэтичные образы природы («Агидельқай» Ахметова, «На заре» Муртазина, «У красавицы Агидели» Исмагилова, «На берегу Демы» Рахимова, «Уральские березы», «Дема моя, Демушка», «Вдоль по волнам Агидели» Ибрагимова). Часто встречаются произведения, включающие образы светлой любовной лирики («Влюбился», «Воспоминание», «Сватайте девушку красивую» Ибрагимова, «Песня Гульшат» Рахимова, «Прощание с любимым» Ахметова и др.).

Не все из написанного в этот период равноценно в художественном плане, однако можно признать, что в создании камерных хоровых сочинений башкирские композиторы добились ощутимых результатов. Об этом свидетельствуют как сами сочинения, так и отзывы о них. «Из хоровых сочинений Ахметова, пишет Л. Лебединский, - одним из лучших является хор «Агидель» на текст К. Даяна. Композитор придал хору форму тех немногочисленных башкирских "узун-кюй", в запеве и припеве которых как бы потенциально

заложено звучание соло и хора. Нежные гармонии, движение, подобное тихим всплескам речной воды, придают хору поэтическую картинность и проникновенность».

Большой удачей тех лет стала *песня «Лети, мой гнедой» Исмагилова (стихи Н. Идельбая)*. С первого же исполнения она покорила слушателей своей образностью, яркостью музыкального языка, близость к фольклору.

С *середины пятидесятых годов* выдвигается со своими хоровыми миниатюрами Шамиль Ибрагимов («Ох, и парень», «Миляуша», «На берег-ах Демы», «Сговорите нам невесту» на стихи Даяна, «Мой Урал» на текст Я. Кулмыя). В них складываются характерные черты его стиля, столь блестяще раскрывшиеся в сочинениях 60-х годов и в последующем интенсивном периоде творчества.

Выпускник Московской консерватории по классу хорового дирижирования, воспитанный на лучших традициях русской и зарубежной классики, он в совершенстве постиг особенности хорового письма и исполнительства. Работа в качестве дирижера раскрыла в нем еще одно дарование - талант композитора.

С первого же исполнения, благодаря высоким художественным достоинствам, большую популярность приобрели *хоры «Мой Урал» (сл. Я. Кулмыя) и «Диля» (сл. К. Даяна)*. В последней миниатюре поэтично воспевается красота башкирской девушки, ее улыбка, лукавый взгляд, веселый нрав. Хор привлекает безыскусственной простотой, мелодической напевностью, особым колоритом созвучий.

«Диля». Краткое вступление имеет большое значение для становления тональности и фактуры. Голоса (альты, тенора, басы), поочередно наслаиваясь друг на друга, образуют тонику главной тональности фа минор. Весьма эффектно введен композитором колористический хоровой прием, основанный на многократном повторении слова - имени "Диля". Ритмическая фигурация восьмыми и шестнадцатыми длительностями (у женской и мужской групп хора соответственно), образует текстовую и гармоническую .педаль. На этом фоне появляется песенная мелодия (сопрано), привлекающая своей искренностью и простотой

Гомофонно-гармоническая фактура сохраняется на протяжении первой части. На фигурационном тоническом органном пункте плагальные обороты сменяются автентическими, натурально-ладовые гармонии сопрягаются с аккордами гармонического минора, образуя естественное равновесие.

Новая фактура, тональность, тембровый контраст голосов характерны для средней части, которая построена на развитии экспозиционного материала.

Реприза вновь возвращает к исходному образу и настроению. Небольшое заключение, как и вступление, основано на повторении ключевого слова-образа и сохранении той же ритмической фигурации. Интерес представляет найденный композитором прием, связанный с постепенным снижением ритмической активности голосов в завершении: длительности постепенно укрупняются, движение, прерываемое паузами, замедляется. Завершает композицию унисонно-октавное изложение возгласа "Хай, Диля!", придающее песне особый яркий и оригинальный колорит.

Итак, в пятидесятые-шестидесятые годы башкирскими композиторами было положено начало систематическому освоению профессиональных жанров хоровой музыки, достигнуты первые успехи в создании оригинальных произведений. Однако практика

хорового исполнительства оставалась на уровне объединения в небольшие хоровые коллективы, которым не под силу было решение серьезных художественных задач.

Необходимость создания большого академического хора была продиктована усилившимся вниманием в этот период к хоровому творчеству и возросшими критериями к качеству ее исполнения. В Уфе таким коллективом стала *Башкирская хоровая капелла профсоюзов* (1959), объединившая в своем составе студентов музыкальных учебных заведений и любителей хорового пения. Инициатором ее создания, художественным руководителем и главным дирижером стал *Михаил Фоменков.* Об исполнительских возможностях капеллы можно судить по разнообразию репертуара, который состоял из произведений русской и зарубежной классики, сочинений башкирских композиторов и многих других современных авторов.

Знаменательным событием в творческой биографии капеллы явилась работа над «Патетической ораторией» Г. Свиридова, незадолго до этого созданной композитором. Ее вдохновенное исполнение объединенными усилиями нескольких коллективов вылилось в большой праздник хоровой музыки. Особая значимость этого события подтверждена приездом известного хормейстера, профессора А. Юрлова.

*Семидесятые и первая половина восьмидесятых годов* - период интенсивного развития хорового творчества и исполнительства. Этому в решающей степени способствовало принятие правительством республики двух исключительно важных решений, которые создали благоприятные перспективы для дальнейшего развития башкирской профессиональной музыки. Это прежде всего - открытие в 1968 году первого в Башкирии музыкального вуза - *Уфимского государственного института искусств.* Его деятельность была направлена на воспитание квалифицированных специалистов в разных областях музыкального творчества.

Другим важным событием в культурной жизни республики стало основание в 1970 году *Хоровой капеллы Башкирской государственной филармонии* (дирижер *Тагир Сайфуллин).*

Деятельность профессионального хорового коллектива, чьи усилия были направлены на пропаганду башкирской музыки, во многом стимулировало творчество композиторов. Многие сочинения создавались специально для капеллы, исполнительское искусство которой за короткий срок приобрело общественное признание и заслуженный авторитет среди музыкантов.

Творчество композиторов этого периода связано с расширением жанрового диапазона, существенным обновлением интонационного языка, глубоким проникновением в самые древние пласты фольклора, усложнением ладово-гармонических средств.

В центре внимания многих композиторов - произведения крупной формы, жанры музыкального творчества, позволяющие во всей полноте, рельефно и выпукло раскрыть темы и образы, имеющие непреходящее значение в жизни человека. Тема Родины, ее прошлое и настоящее нашли отражение в кантатах «Родная земля - песня моя» А. Габдрахманова, «Славься, Башкирия»Ш.Ибрагимова, «Мой край, возлюбленный навеки» Н. Губайдуллина.

Содержание многих произведений традиционно связано с гражданской и патриотической тематикой. Это созданные в духе времени песни о партии, Ленине, Родине, героях прошедших войн, ударниках труда. Таковы, например, оратории «Утро республики»

Кукубаева, кантаты «Ленин с нами», «Башкортостан» Заимова, «Славься, Башкирия» Ш. Ибрагимова, «Ленин» Н. Сабитова, «Героям Октября» Хасаншина.

Значительное место занимают произведения, посвященные теме Октября. Это оратория «Революция продолжается» С. Низаметдинова, кантата «Героям Октября» Д. Хасаншина. Множество хоровых опусов посвящено вождю революции: кантаты «Ленин в сердцах народов Мира» Н. Сабитова, «О Ленине» Х. Заимова, «Ленину славу поем» З. Исмагилова. В воплощении этой темы не сразу удалось избежать штампов, Сложившихся в произведениях 50-х - 60-х годов, но уже в ряде сочинений молодых авторов она решена в лирическом ключе, согрета теплотой песенной интонации (к примеру, кантата для детского хора «Ленин родился весной» Р. Хасанова).

Гражданственная тематика сегодняшнего дня, сочетающаяся с проникновенной Лирикой, раскрывается в произведениях Р. Газизова (оратория «В дороге - ноги, в песне - думы, «Я твой сын, комсомол». Образы сельской молодежи, их Трудовые будни оптимистично, с большой любовью и добротой воспеты Х. Ахметовым (цикл хоров «Сельская молодежь»).

Людям труда посвящены кантаты «На просторах полей» и «Нефтяники Башкирии» Заимова, «Ода о земле» Хасанова.

В творчестве башкирских композиторов нашли отражение и многие другие темы. Сама жизнь во всем многообразии будоражила их фантазию. Прошлое народа, образы национальных героев запечатлены в таких произведениях, как симфония-оратория «Песня о Салавате», оратория «Сцены из народной жизни» Д. Хасаншина, кантаты «Родословная» Р. Хасанова, «Салават Юлаев» М. Ахметова, ода «Родной земле» С. Низаметдинова, хоровая поэма «Разговор с Салаватом» Низаметдинова, хор с соло флейты «Курай-трава» Хасанова. Поэтику произведений молодых композиторов отличают новые ритмы и интонации.

Неисчерпаема в творчестве башкирских композиторов тема Великой Отечественной войны. Заново, с дистанции прожитых мирных лет, она вновь и вновь привлекала к себе внимание музыкантов, как вечная память о подвиге. Глубокое осмысление темы во многом определило содержание и формы музыкальных произведений. Песенному творчеству военных лет композиторы противопоставили более масштабные монументальные жанры: кантаты, оратории, вокально-симфонические поэмы, циклические хоровые сочинения. «Ода в память погибших в период Великой Отечественной войны» Х. Заимова, кантата «Вечные раны» и хор «Поклянемся мы жизнь уберечь» А. Габдрахманова, оратория «Мы - победители» З. Исмагилова, «Поэма о солдате» Ш. Ибрагимова, вокально-симфоническая поэма «Бессмертие» З. Исмагилова, хоровой триптих «Герои Великой отечественной войны»Х. Ахметова, пять хоров «Из Моабитских тетрадей» Р. Касимова- неполный перечень произведений, созданных в этот период.

Среди новых хоровых произведений выделяются сочинения Х.Ахметова и З. Исмагилова. Сопутствовавший им успех придал авторитет башкирской композиторской школе, явился свидетельством ее профессионализма.

Работа Исмагилова над оперными партитурами, в которых хору принадлежит значительное место, побудила его на создание самостоятельных хоровых сочинений. Одно за другим появляются яркие и сильные по художественному воздействию произведения: кантата «Я - россиянин» на стихи М. Карима (1969), хоровой цикл «Наказ матери» на стихи

Р. Назарова (1972), вокально-симфоническая поэма «Бессмертие» на стихи М. Карима (1975), оратория «Мы - победители» на стихи А. Игебаева (1985).

*Вокально-симфоническая поэма «Бессмертие» Исмагилова* для солиста, хора и симфонического оркестра посвящена памяти героев Советского Союза Александра Матросова и Миннигали Губайдуллина. Это сочинение лирико-эпического плана, где глубина и человечность содержания сочетаются с высоким профессионализмом, художественным вкусом и мастерством композитора. Произведение отличается монолитностью формы и интонационным единством.

Иначе решена тема войны в *триптихе Хусаина Ахметова «Герои Великой Отечественной войны»* (1970). Три номера для смешанного хора a cappella контрастны в образном отношении. *Баллада* - новый для башкирской хоровой музыки жанр.

*Первый хор «Беркуты-шаймуратовцы» (стихи Б. Бикбая)* посвящен воинам Башкирской кавалерийской дивизии под командованием генерала Шаймуратова.

Следующие два номера триптиха - *«Баллада об Александре Матросове» (стихи М Карима)* и *«Не вернулись в родные края» (стихи Н Наджми)* - написаны в одном эмоциональном ключе. Это горечь утраты, скорбь о погибших. Композитор опирается в них на выразительные свойства' фольклорного жанра" "сенляу"(плача).

В сфере внимания композиторов оказываются также образы и сюжеты, заимствованные из литературно-поэтических источников других народов. Примером может служить оратория Л. Исмагиловой «Немеркнущий стих» на слова восточного поэта О. Хайяма.

Тема философского Осмысления жизни также ярко выявлена *в Цикле хоров Исмагилова «Наказ матери»* (1972) *на стихи р. Назарова,* удостоенном вместе с оперой «Волны Агидели» Государственной Премии им. Глинки.

Среди хоров, написанных на тексты классической и современной поэзии, выделяются хоровая поэма Инякина на слова Я. Райниса, на слова Р. Назарова цикл хоров «Слово Матери» Исмагилова, , хор «Бродят звезды» на стихи Гене А. Каримова, баллада «Прости, Родина» на слова М. Джалиля Р. Касимова.

Увлеченность композиторов созданием произведений крупной формы сказалась на развитии камерной хоровой музыки, внимание к которой несколько снизилось. Тем не менее, традиции, сложившиеся в 50-е - 60-е годы, продолжают развиваться и обогащаться. Авторы стараются отразить разнообразие окружающего мира, воплотить в лаконичной форме мимолетное настроение, внезапно охватившее чувство, яркое впечатление, случайный образ... Источником вдохновения служит и богатейшая по красоте башкирская природа. В лучших своих произведениях композиторы запечатлели поистине пантеистическое к ней отношение: «Гимн солнцу!», «Плывут облака» Х. Ахметова, «Журавли» Т. Каримова, «Весна пришла», «Осенний мотив» Р. Хасанова, «Бродят звезды» А. Каримова и многие другие.

Другим жанром, в котором башкирские музыканты достаточно полно себя реализовали в этот период, явилась *детская хоровая музыка.* Увлеченность ею принесла хорошие результаты. Появилось много разнообразных по образному решению и музыкальному воплощению произведений, рассчитанных на разные возрастные группы. Многие из них часто звучат в детских концертах, в ежедневных радио- и телевизионных передачах, публикуются в журналах «Аманат», «Акбузат» и в других детских изданиях.

Успешно работают в жанре детской хоровой музыки композиторы С. Шагиахметова, А. Каримов, С. Низаметдинов, Д. Хасаншин, Р. Сабитов, А. Кубагушев, Р. Сальманов, Р. Касимов, А.Габдрахманов и многие другие.

Понижение тонуса в деятельности Башгоскапеллы в первой половине 1990-х годов почти не сказалось на интересе композиторов к хоровой музыке.

В развитии башкирской профессиональной хоровой музыки *вторая половина 80-х - первая половина 90-х годов* представляет собой новый качественный этап. Его своеобразие состоит в коренном обновлении и расширении интонационных, ладовых и гармонических средств, в переосмыслении многих композиционных принципов, в свободном выборе и сочетании невероятно расширившегося музыкального материала музыки XX века.

Хоровое творчество этого периода связано с именами С. Низаметдинова, Д. Хасаншина, Н. Даутова, А. Каримова, М. Ахметова, Р. Хасанова, И. Хисамутдинова, С. Сальманова, А. Кубагушева, Р. Зиганова и других.

В поисках нового композиторы обращаются к нетронутым пластам национального фольклора. Такой подход был характерен для многих композиторских школ. Как отмечает Н. Гуляницкая, «одним из существенных импульсов, повлиявших на "реконструкцию" гармонических представлений, было освоение ресурсов народной музыки, - и этот процесс наблюдался в творчестве разных национальных культур».

Необходимость создания органичного синтеза национального мелоса с современной композиционной техникой привела к ломке сложившихся стереотипов. Это придало творчеству башкирских композиторов новый импульс в решении художественных задач.

Для испытания творческих поисков в новых формах музыкального языка композиторы вновь и вновь обращаются к хоровым обработкам башкирских народных песен, рассматривая их как основной источник обновления.

С учетом этих высоких требований были созданы *обработки башкирских народных песен Евгением Земцовым* - композитором и педагогом, оказавшим своим творчеством и продолжительной педагогической деятельностью в УГИИ благотворное влияние на творческую молодежь. Среди его обработок – известные народные напевы «Салават», «Карабай», «Кахым-туря», «Золотой», «Дунгаур» и другие. Они являются свидетельством оригинального слухового постижения интонационно-песенной культуры башкир, глубокого осмысления поэтики народной песни во всех аспектах ее бытования: эстетическом, музыкальном и исполнительском.

Привлекают своей выразительностью и творческим подходом *хоровые произведения Салавата Низаметдинова,* который многому научился и многое перенял у своего учителя Е. Земцова. *Обработки народных песен Низаметдинова* отличаются индивидуальным почерком и органичным применением композиционных принципов, свойственных музыке XX века. Оригинальность его обработок, естественность примененных гармонических средств с ярко выраженным национальным колоритом находятся в единстве с присущим ему художественным вкусом и высоким профессионализмом.

В народных песнях композитором улавливается заключенная в них повторность, вариантность, особенности "узляу". Всем этим закономерностям обеспечено новое, современное звучание.

Ярким примером сказанному является *обработка башкирской народной песни «Ирандек»* для смешанного хора a cappella.

Среди произведений - обработок башкирских народных песен - множество ярких страниц содержит *хоровое творчество Даниила Хасаншина.* Своими сочинениями в хоровых жанрах он зарекомендовал себя зрелым композитором и большим мастером. Его обработки народных песен - «Плясовая», «Хатира» и другие - очень популярны и привлекают слушателя разнообразием запечатленных в них образов. Композитор сохранил свойственную народным песням импровизационность. Вариантность сочетается в них с привлечением современных и оригинальных композиционных приемов.

*Башкирская народная песня «Хатира»* относится к числу наиболее распространенных и любимых слушателем. Шуточный лирический образ-характер девушки по имени Хатира возникает благодаря жанру частушки-такмака.

Обработки народных песен башкирских композиторов явились убедительным свидетельством жизненности фольклора, способного обогатить самую современную по композиционным принципам технику. Они явились тем жанром, который позволил творчески и естественно обогатить палитру гармонических средств на уровне достижений времени. Это создало благоприятные условия для возникновения новых сочинений, которыми пополнилась башкирская хоровая музыка.

*В 90-е годы* происходит переосмысление образного содержания хоровых произведений. Уходят в прошлое официозные темы партии, вождей революции. Последние произведения, посвященные этой теме, были написаны в связи с 70-й годовщиной Октября. К их числу относятся ода «Спасибо тебе, партия» и оратория «Революция продолжается» С. Низаметдинова.

Однако героико-патриотическая тема, по-прежнему, находится в центре внимания башкирских музыкантов. Это тема Великой Отечественной войны. Примечательно, что она привлекает внимание молодых композиторов, которые знают о войне из рассказов очевидцев и по произведениям искусства.

Необыкновенно жанровое разнообразие музыки, посвященной этой теме: цикл хоров Н. Даутова «Сирень Бреста» на стихи башкирских поэтов, вокально-симфоническая поэма для хора и симфонического оркестра А. Сальмановой «Раны земли», песня-кантата А. Габдрахманова «Поклянемся мы жизнь уберечь» и другие.

Однако постепенно героико-патриотическая тематика, преобладавшая даже в 1980-х годах, постепенно уступает место лирике, углубленным раздумьям, общечеловеческим проблемам. Если в произведениях композиторов старшего поколения эмоциональный тон высказывания был связан с передачей непосредственных впечатлений о трагических событиях, то в творчестве молодых авторов заметно философское осмысление героического прошлого. Отсюда лирическая направленность произведений, в которых песенная мелодика является сферой интонационных поисков новых и оригинальных средств выразительности.

Назовем хоровые циклы Даутова «Сирень Бреста» (1985), где тема Великой отечественной войны решена в лирическом плане, и «Жизнь как есть» (1990). Кантата «Когда человек красив» (1986), аккапельные хоры «Соловей и ласточка», «Белый голубь», «Бродят звезды» (1989) А. Каримова и «Тишина» Р. Сахаутдиновой (1989). Поэма для хора

«Пять размышлений» (1988), «Странички для вагантов» С. Низаметдинова. Четыре хора («Ночь», «Песня бедняка», «Песня девушки», «Гимн в лесу») Д. Хасаншина.

Постоянно обращается к военной теме Даниил Хасаншин. Среди его сочинений - про изведения малой и крупной форм: хор «Милосердие ветеранам» (на стихи А. Абдуллина) для баса, женского хора и фортепиано, цикл хоров a cappella для смешанного состава - «Там, где родился Салават», «Пришла война», «Ветераны», «Песня старика», «Знамя», «Пришла беда», «9 Мая», «Память погибшим», пять поэм из цикла «Вспоминая войну» (на стихи Н. Идельбая) для мужского и смешанного хора.

К полувековому юбилею победы композитор создает, *кантату «Фронтовые песни»* для солистов, хора и симфонического оркестра (на стихи русских и башкирских поэтов).

Это произведение - своеобразный апофеоз фронтовым песням. Возникнув в первые дни войны как отголосок на происходящие в стране события, они несли в себе жизнеутверждающую силу, помогая переносить тяготы войны, вселяя уверенность в победу, скрашивая нелегкие будни.

Кантата состоит из семи частей. Отсутствие сюжетной связи между номерами компенсируется единством темы. Цельность композиции придает единая жанровая основа, заявленная автором в самом названии произведения. Все его номера - песни, каждая из которых является отражением запечатленных в ней эмоций, настроений, образов: песня-раздумье, песня-воспоминание, песня-надежда, походная, колыбельная, плясовая. Это во многом определило сюжетно-повествовательный тон сочинения, придало ему характер печальных воспоминаний.

Неизменной в творчестве башкирских композиторов остается тема природы. Часто обращаются они и к поэтическому наследию национального героя Салавата Юлаева. Не остается без внимания творчество современных башкирских и русских поэтов. Это обогащает образную и интонационную палитру башкирской. хоровой музыки, придает ей интернациональные черты, делает общезначимой.

Расширяются границы жанровых решений темы, сохраняется тенденция объединения хоровых произведений в цикл. И все-таки, в передаче многообразия красок мира башкирские композиторы тяготеют более всего к жанру хоровой миниатюры, делая предпочтение исполнению a cappella.

Поэтичность, отраженная в самих названиях произведений («Незабудки» С. Низаметдинова, «Лунное озеро» А. Кубагушева, «Соловей» Р. Зиганова) свидетельствуют об эстетическом восприятии мира природы, желании воспеть и запечатлеть яркий образ, явление, картину. Мир эмоций, отличающийся индивидуальным свойством воплощения личности, находит оригинальное выражение в хоровых сочинениях, где нередко используется параллелизм реальных предметов с образами ПРИРОДЫ. В этом башкирские композиторы следуют сложившимся в поэтическом и музыкальном фольклоре традициям.

Чувством любви к родному краю, сопричастности к земле, народу проникнуты лучшие хоровые произведения башкирских композиторов. «Ода родной земле», гимн «Башкортостан» С. Низаметдинова, кантата «Башкирия - родная земля» и оратория«Утро республики» А. Кукубаева, кантата «Мир моей земле» Н. Даутова, «Ода о земле» Р. Хасанова, «Ода малым рекам» и цикл хоров «Песни Урала» С. Сальманова, миниатюра «Башкирия молодость моя» А. Каримова, - это далеко не весь перечень произведений, созданных за последние годы.

В хоровых сочинениях этого периода ширится образное богатство, появляются новые темы, к которым башкирские композиторы ранее не обращались: тема преемственности поколений («Наследие» А. Каримова, вокальная симфония «Разговор с Салаватом» С. Низаметдинова), "юбилейная" тема (кантата «По случаю» С. Низаметдинова - к 100-летию со дня рождения Ф.И. Шаляпина, ода «Звезда поэта» Р. Хасанова - к 150-летию со дня рождения Акмуллы - великого башкирского просветителя, гуманиста, философа, поэта), сочинения с оригинальными темами названиями и философским подтекстом («Иглотерапия» С. Сальманова) и др. .

В связи с обновлением содержания развернутые формы не столь популярны, как в прежние годы, когда преобладали кантаты и оратории. К наиболее исполняемым принадлежат оратория-балет «Эгле – королева ужей» (1987) А. Березовского, созданная на основе музыки к одноименному спектаклю Башкирского театра кукол, и его же вокально-симфоническая картина «Варварство» (издана в Москве в 1990 году, вторая редакция – 1997).

Итак, башкирская хоровая музыка прошла за короткий срок большой путь становления и развития от одноголосного искусства устной, безписьменной традиции - к созданию высокохудожественных многоголосных произведений. Ее поступательное движение явилось результатом синтеза складывавшегося веками монодийного мышления и заложенных в академической профессиональной культуре гармонических закономерностей.

За это время сложились основные жанры профессиональной хоровой музыки - от скромной обработки народного напева, камерных сочинений до создания монументальных многочастных кантат, ораторий, хоровых циклов, многие из которых стали классическими.

Авторитет, который заслуженно приобрела башкирская хоровая музыка - результат усилий нескольких поколений, итог длительных и непростых поисков и решений, связанных с сомнениями, трудностями, их преодолениями и озарениями.

Обращение к песенному богатству, самобытным традициям многовековой культуры народа, опыту народного мышления помогло сохранить национальное своеобразие и, в соответствии с новыми условиями, приобрести современные черты.

Богатый опыт взаимодействия, взаимовлияния различных национальных культур и, прежде всего, русской музыкальной культуры, явился тем фундаментом, который помог не только заложить основы новых жанров, но и обогатить средства музыкального языка, не искажая и не игнорируя их национальной сущности.

Башкирская хоровая музыка - творческий пример того, как взаимодействие культур, обогащенных опытом друг друга, приносит замечательные, оригинальные и яркие в своей неповторимости результаты.

## Развитие камерно-инструментальной музыки в творчестве башкирских композиторов

Роль камерно-инструментальных жанров области профессиональной башкирской музыки значительна. Она представлена широко и разнообразно.

Башкирская музыкальная культура по своей природе монодийна. Поэтому многоголосная фактура, ансамблевое и оркестровое звучание были необычны и требовали

изучения. Шел поиск путей синтеза традиций европейской, русской музыки и национальных традиций.

Инструментальная профессиональная башкирская музыка своими корнями уходит в пласт народного искусства. Она опирается на практику исполнительства и, прежде всего, обязана своим развитием национальным инструментам кураю и кубызу. Во многом ее специфика обусловлена особенностями их устройства, звукоизвлечения, тембра и других свойств. На формирование и развитие камерно-инструментальных жанров оказали влияния и песенные стили башкирского народного искусства.

Кроме того, влияние оказали и традиции русской и западноевропейской музыки: формы, жанры, их особенности, принципы развития.

В процессе становления камерных инструментальных жанров большую роль сыграли свободные инструментальные переложения башкирских народных песен и мелодий. Об интересе композиторов к этому жанру свидетельствуют многочисленные переложения народных мелодий для симфонического оркестра, различного составов ансамблей, солирующих инструментов. Первым опытом в этой области стал финал струнного квартета К. Шуберта (1811 – 1863) представляющий собой изящную обработку плясовой мелодии «Перовский».

Работа в новом для башкирской музыки жанре инструментальной обработки или инструментальной транскрипции способствовала овладению на основе куплетности классическими формами. Инструментальные обработки башкирских песен – первые жанры камерной музыки в творчестве башкирских композиторов. Происходило освоение ансамблевого стиля. В этом смысле интересна транскрипция народной песни «Буранбай» для солирующего гобоя и струнного оркестра татарского композитора М. Музафарова (1928). Она представляет собой один из первых опытов создания камерного ансамбля на народно-песенном материале.

Значение обработок народных песен в том, что в них композиторы впервые обнаруживали основные тенденции в организации вертикали. В них были разработаны различные особенности фактуры. Опираясь на традиции народной музыки, веками развивавшейся в русле монодии, профессиональные композиторы выявили внутренние предпосылки ее перехода в многоголосие. Это обусловило возможность освоения сложных жанров и форм, обогативших и расширивших образную и выразительную сферы национального музыкального искусства.

Первые инструментальные миниатюры писались для различных составов, например, трио, квартета и секстета домр. Такие творческие коллективы возникли при башкирском радиокомитете, созданном в 1928 году. Главой музыкального вещания был Александр Ключарев.

В годы Великой отечественной войны в Уфу прибыли русские и украинские музыканты, которые тоже писали камерно-инструментальные произведения для различных составов. Например, «Лирический напев» Пейко, его же «Лирическая сонатина», «Баркарола» и «Танец» для флейты; для фортепиано – «Тетрадь фортепианных пьес на башкирские темы» Гладковского, «Сонатина» ре мажор Пейко; для струнного квартета – «Сюита» и «вариации» Козицкого и др.

Напряженно работали и башкирские композиторы. В 40-е годы появляются циклические инструментальные произведения, пьесы-миниатюры. Среди них – скрипичная и

виолончельная сюита, трио для фортепиано, скрипки и виолончели, пьесы для скрипки и фортепиано, скерцо для фортепиано Р. Муртазина, соната для скрипки и фортепиано, ноктюрн для флейты, сюита для скрипки и фортепиано Х. Ахметова (в 4 частях), Скерцо для флейты и фортепиано, Поэма и Танец для кларнета и фортепиано З. Исмагилова. Идет процесс освоения форм, поиска выразительных средств, позволяющих соединить классические музыкальные формы, приемы развития с национальной музыкальной основой, не утеряв при этом ее специфики.

В 40 -50-е годы в Союзе композиторов Башкортостана остро стояла проблема профессионального роста композиторов. Разрешить ее надлежало, прежде всего, овладевая традициями русской музыкальной культуры, осваивая крупные формы симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Существенный вклад в развитие фортепианной музыки внес Н. Сабитов. Он первым из композиторов Башкирии обратился к жанрам прелюдии, баллады, сонатины и концерта. Начиная с 1944 года, Сабитов активно работал над прелюдиями. Импровизационная природа жанра как нельзя лучше отвечает особенностям башкирского народного искусства. Вслед за Сабитовым к прелюдии обратился Заимов, создавший в 50-е годы цикл «24 прелюдии для фортепиано».

В конце 40-х – начале 50-х годов в фортепианной музыке осваивается крупная форма. В 1947 году первую сонату для фортепиано пишет Н. Сабитов, в 1951 году – «Сонату-фантазию для фортепиано» - Х. Ахметов.

Камерно-инструментальная музыка послевоенных лет не ограничивалась сочинениями для фортепиано. Появляются «Соната для флейты и фортепиано» З. Исмагилова, «Фортепианный квинтет», соната для трубы и фортепиано Р. Муртазина и другие произведения.

Конечно, не все сочинения, написанные в послевоенные годы, сыграли заметную роль в развитии национальной культуры Башкирии, далеко не все перешагнули границы республики и пережили свое время. Но это не умаляет их исторического значения – участия в сложном процессе освоения жанров, когда прочных национальных традиций еще не существовало и композиторам приходилось опираться исключительно на опыт русской музыкальной классики.

Развитие камерной инструментальной музыки в Башкортостане связано с ростом общей музыкальной культуры и профессионального музыкального образования в республике. Большую роль – открытие в 1968 году УГИИ, который явился творческой лабораторией молодых башкирских композиторов. Именно преподаватели и студенты УГИИ обычно и являются первыми редакторами и исполнителями новых сочинений и именно со сцены института искусств впервые прозвучали камерно-инструментальные произведения Д. Хасаншина, Р. Хасанова, Л. Исмагиловой, Р. Газизова, С. Шагиахметовой.

Камерно-инструментальная музыка Башкирии получала интенсивное развитие лишь с конца 1960-х и в 1970-е годы.

Появление в республике талантливых исполнителей-инструменталистов, педагогов и выпускников УГИИ вызвало интерес композиторов в области камерно-инструментальных жанров. Это струнные квартеты Х. Ахметова, Газизова, Низаметдинова, Хасаншина, Фортепианный квинтет Березовского, Пьеса для секстета Зиганова, фортепианные миниатюры Исмагилова, Муртазина, Х. Ахметова, Касимова, Н. Сабитова, Хасанова,

Газизова, Хасаншина, А. Каримова, С. Сальманова, Шагиахметовой, Исмагиловой, пьесы для баяна Инякина, кукубаева, произведения для скрипки Х. Ахметова, Исмагилова, Н. Сабитова, Муртазина.

Большое внимание уделяют композиторы детскому репертуару. В программы ДМШ и музучилищ прочно вошли инструментальные пьесы Х. Ахметова, Заимова, Инякина, Касимова, Н. Сабитова, Р. Сальманова Шагиахметовой и многих других авторов.

Особый художественный интерес представляют обработки фольклорных мелодий. Нередко композиторы используют напевы в качестве тем инструментальных сочинений различных жанров. Это «Фантазия для скрипки и фортепиано» на тему народной песни «Буранбай» Х. Ахметова, обработка песни «Мирфайза» для дуэта баянов Кукубаева, обработки народных песен для баяна Низаметдинова, Шагиахметовой, «Сюита на башкирские мотивы» Р. Сальманова, вариации Заимова, Исмагиловой, Р. Сальманова.

1980 – 1990-е годы можно смело назвать периодом расцвета камерной инструментальной музыки. Сочинения звучат на пленумах, съездах, фестивалях, на прослушиваниях в Союзе композиторов. Некоторые образцы представлены за рубежом: на международных конкурсах, в концертах (произведения Исмагиловой, Березовского, Р. Сабитова, Касимова – в Германии, Четвертая соната для фортепиано Зиганова – во Франции и Японии и др.). Касимов стал обладателем дипломов международных композиторских конкурсов в Токио (1993, 1997) за музыку для фортепианных дуэтов; его сочинения исполнялись в Индии, Финляндии, Чехославакии.

Композиторы используют и классический тип ансамбля, и новые составы. Назовем струнные квартеты – Кубагушева (1987), Сальмановой (1988), Даутова (1987). Нередко композиторы – выпускники УГИИ представляют квартет в качестве дипломной работы. Другие примеры традиционного состава – «Трио для скрипки, виолончели и фортепиано» Хасаншина (1985), фортепианные квинтеты Березовского (1985), Газизова (1988), трио, квартеты, квинтеты для деревянных и медных духовых Зиганова, Низаментдинова, Гафурова, Хасаншина. Весьма оригинальны инструментальные составы в «Поэме о курае» Сальмановой (гобой, литавры, струнный оркестр; исполняется с кураем), в «Концерте-медитации» Хасаншина (хроматический курай, клавесин, фортепиано), «Сонате» С. Сальманова (труба, фортепиано). Появляются произведения для ансамбля кураистов: «Старинный башкирский военный марш» и «Увертюра» Кубагушева (1989).

Жанр сонаты (не только сольной) привлекает Зиганова, Даутова, Шагиахметову. Габдрахманова, М. Ахметова, Хисамутдинова, С. Сальманова.

Полифонический цикл, пронизанный башкирскими интонациями, представляет собой «Фантазия и фуга» И. Хисамутдинова для готово-выборного баяна.

Камерное инструментальное творчество получает в целом позитивную оценку критики. Так, широкое обсуждение произошло на Пленуме СК РБ 1986 года. Были представлены «Соната для виолончели и фортепиано» М. Ахметова, фортепианный квинтет Березовского, «Трио для кларнета, фагота и фортепиано» и «Соната для фортепиано» Зиганова, «Квартет» Кубагушева, «Соната для трубы и фортепиано» С. Сальманова. Критики отметили внушительность творческих замыслов и, вместе с тем, высказали пожелания уделить больше внимания полифоническим циклам, циклам программных миниатюр, обработкам народных песен.

В области фортепианной миниатюры идет углубленное осмысление традиций башкирского фольклора, немыслимые ранее соединения с иными традициями («Джаз-кюй» Р. Хасанова). От национального осуществляется переход к общевосточному (у Касимова, Исмагиловой).

Жанры детской музыки для различных инструментов активно развивались в 1990-е годы, особенно благодаря конкурсам (на приз З. Исмагилова, имени н. Сабитова). Значителен вклад в эту область С. Шагиахметовой, Р. Касимова, С. Сальманова, Д. Хасаншина. Некоторые авторы продолжают линию обработок народных мелодий, но в необычном ключе (например, И. Хисамутдинов пишет 44 скрипичных дуэта на разнонациональных фольклорных образцах).

**Развитие фортепианной музыки в творчестве башкирских композиторов**

Развитие башкирской фортепианной музыки прошло три этапа:

1 этап: 1930-е – начало 1940-х годов,

2 этап: вторая половина 1940-х годов – конец 1960-х годов,

3 этап: 1970-е годы до начала XXI века.

На первом этапе возникали миниатюры. Башкирские композиторы находились в поисках средств музыкальной выразительности, соединяли черты народной мелодики с традициями европейской музыки.

Произведения распределяются по 2 направлениям: 1. – собственно обработки фольклорных песен и танцев, 2. – миниатюры на близком народному авторском материале.

М. Валеев, Х. Заимов, Р. Сальманов искали пути соединения народной мелодики и новым для башкирской музыки, специфичным, «ударным» инструментом – фортепиано.

В этот период формировался авторский оригинальный тематизм.

Композиторы обращались к простейшим формам классической европейской музыки (одно-, двух-, трехчасные формы с традиционными тональными соотношениями), характерен несложный гармонический язык, четкая метричность, ясная гомофонно-гармоническая фактура.

Предпринимаются попытки полифонического (имитационного) развития национальных тем.

2 этап. Появляются композиторы-профессионалы, осваивающие новые для башкирской музыки жанры и формы. Пьесы, созданные в этот период, обладают большей художественной ценностью. Изменяется эмоциональный диапазон образов. Не только лирика и танцевальность, скерцозность, но и драматизм, динамика, энергия.

В башкирской музыке появляются новые жанры: прелюдия, ноктюрн, элегия, скерцо, мазурка, тарантелла. Например, прелюдии Х. Заимова, Н. Сабитова, Ноктюрн и «Лунная ночь» З. Исмагилова, «Соловьиное утро» З. Ахметова (ноктюрн), Прелюдия ре мажор из цикла «Прелюдии для фортепиано» Х. Заимова, средняя часть сонаты-фантазии Х. Ахметова.

Возникает тенденция к объединению миниатюр в циклы. «7 вариаций для фортепиано» Н. Сабитова, сонатина Н.Сабитова.

Кроме того, появляются сочинения крупной формы. Например, соната-фантазия Х. Ахметова. Развитие в башкирской культуре симфонической музыки способствует рождению в фортепианном искусстве жанра концерта.

Обогащается музыкальный язык произведений: гармония, мелодика, ритм, фактура, усиливается полифоничность. Создаются первые полифонические произведения, например, фуги Х. Заимова, полифонические миниатюры Н. Сабитова.

Усложняются формы, принципы развития. Появляются вариации и вариационность. Первый цикл вариаций пишет Н. Сабитов в 1945 году «7 вариаций для фортепиано».

Использование секвенционного развития музыкального материала.

Произведения делятся на 2 группы. Первые ориентированы на стиль озон-кюй (лирические пьесы, в которых также находит отражение традиции европейского искусства), вторые на кыска-кюй (пьесы скерцозного, токкатного плана).

В этот период формируется национальный фортепианный стиль. Например, используется орнаментация в лирических пьесах. Встречаются импровизационные моменты – одноголосные, удвоение мелодии в октавы, кварту. В гармонии используются кварто-квинтовые структуры, квартаккорды и т. д.

3 этап. Происходит эволюция фортепианного стиля башкирских композиторов. Он основан на достижениях предшествующего этапа, но при этом более глубоко осваиваются народные и классические традиции, происходит соединение современных западноевропейских и отечественных традиций. В фортепианную музыку входит джаз, элементы серийной техники, сонористические и алеаторические приемы.

Краг жанров фортепианной музыки также расширяется: багатели, «джаз-кюй», старинная сюита, характерная сюита. Например, багатели пишет Р. Зиганов.

Гармония включает расширенную мажоро-минорную систему, 12-ти тоновую технику. Серийная техника лежит в основе сонаты, «Пассакалии и Двойной фуги» Л. Исмагиловой.

Фактура усложняется. В ней используются приемы полифонии.

Много экспериментов. Это связано с новым пониманием фольклора. В пьесах в стиле озон-кюй включаются импрессионистические моменты, на первый план выдвигается гармоническая краска, колорит.

Кроме того, композиторы вводят в фортепианную музыку элементы эстрады, джаза. Впервые такой синтез наблюдается в концерте для фортепиано с оркестром Р. Хасанова. С появлением концерта Р. Газизова эта тенденция укрепляется. Концерт для фортепиано с оркестром пишет Р. Зиганов – новая трактовка фортепиано как ударного инструмента.

Происходит углубление содержания произведений, расширился круг образов и идей, происходит психологизация фортепианных произведений. Большое значение приобретает философская тематика, внимание к теме личности.

Например, «Легенда», «Поэма» М. Ахметова, соната и «Полифонический цикл» Л. Исмагиловой, Р. Хасанов «Темперамент №1».

Развиваются крупные формы: сонаты, концерты. Популярным становится жанр токкаты. Развивается одночастная соната. Заметно усиливается работа над многочастной сонатной формой (соната, цикл вариаций Л. Исмагиловой, соната Р. Газизова).

Важным шагом становится создание самостоятельных полифонических форм. Появляется интерес к формам старинной полифонии (Пассакалия и Двойная фуга Л. Исмагиловой).

Усиление внимания к этим формам примечательно, так как башкирская фортепианная музыка родилась на основе одноголосной песни.

Возникают фортепианные циклы («Прелюдия и Токката» З. Исмагилова).

## Фортепианное творчество З. Исмагилова

Фортепианное творчество З. Исмагилова невелико. Однако оно имеет большое значение для формирования профессиональной фортепианной музыки Башкирии.

Им созданы 6 миниатюр (например, «Ноктюрн», «Скерцо», «Поэма», «Легенда»), обработка башкирской народной песни «Кукушка», фортепианный цикл «Прелюдия и токката», «Концерт для фортепиано с оркестром»,

Фортепианные произведения Исмагилова интересны как пример сочетания национального и современного с классическими традициями в фортепианном искусстве.

Этим произведениям свойственно яркое выражение любви к родному краю, его природе и людям. поэтому композитор опирается на фольклор.

Народное искусство воздействует на музыку Исмагилова своей образной стороной: эпической, лирической, танцевальной.

В ранних пьесах преобладает пейзажная лирика, изобразительность.

В 1940-е годы композитор обращается к теме Родины, природе, народному музыкальному искусству. (У Н. Сабитова – героика). Первые фортепианные миниатюры З. Исмагилова датированы 1947 годом. Это «Ноктюрн», «Скерцо», «Лунная ночь», обработка башкирской народной песни «Кукушка».

«Ноктюрн». Жанр ноктюрна привлекал внимание многих башкирских композиторов в 40 – 50-е годы. Поскольку именно он способен воплотить лирику. Черты классического жанра соединены с народными. Он воплощает яркий национальный характер. Имитация тембров голосов народных певцов и традиции народного инструментального исполнительства – тембр курая (мелодия в высоком регистре). Использована традиция изложения протяжных песен озон-кюй, сходство с песнями «Буранбай», «Азамат», «Таштугай». Использование орнаментики. Впервые в истории башкирской музыке здесь представлен пример переинтонирования башкирской песни. Трехчастная форма.

«Лунная ночь». По содержанию близка Ноктюрну. Вариационность. Сочинение основано на многократном (18 раз) проведении темы в разных регистрах с изложением ее в разных вариантах. Простая трехчастная форма. Принцип регистровых контрастов. Изобразительность.

«Скерцо» - в основе простая, танцевальная тема в духе куска-кюй.

Среди фортепианных произведений выделяется обработка народной песни «Кукушка». Тема первой части отмечена чертами кыска-кюй и основана на танцевальных ритмах. Для темы характерен небольшой диапазон, плавность мелодических фраз, передающих пластичность женского танца.

К фортепианной музыке композитор обратился в 50 – 60-е годы, когда был уже известным композитором Башкирии. Пишет пьесы «Легенда» и «Поэма». Лирика сменяется драматизмом, философскими раздумьями. Опора на фольклор становится опосредованной.

Полифонизация фортепианной фактуры.

«Поэма» - черты башкирского фольклора, свобода ритмического рисунка. Переменный размер. Стиль озон-кюй.

«Легенда» - светлая образность.

«Торжественная пьеса» - динамичное произведение, парадное, ритмичное, стремительное.

В 1976 году появляется цикл «Прелюдия и Токката». Философские размышления, переживания, раздумья автора. Прелюдия – ощущение оцепенелости, скорби – остинатные звучания (2 кварты в басах), символизирующие обращение к могилам предков. Трагизм, смерти. В коде прелюдии появляется мотив «Диес Ире» и воспринимается как тихое вспоминание об умершем. Атмосфера средневековья.

Токката начинается как бы издалека. Картина надвигающейся группы наездников. Ритм скачки.

Несмотря на небольшой объем фортепианных пьес Исмагилова, в них сформировался индивидуальный стиль композитора.. композитора интересовала определенная образная сфера, связанная с лирическими и романтическим и образами, воспевающими природу родного Урала. Лирика композитора вызывает положительные эмоции, это лирика любви.

Композитор бережно использует национальные интонации, переинтонирует народную песню. Он был знатаком башкирской песни, кураистом, певцом, поэтому отбирал самые яркие приемы народной музыки.

Типичным для фортепианных произведений стало использование имитации тембра курая.

Использование кварто-квинтовых интонаций.

Тонкая гармония, тоническая, с элементами хроматики.

Исмагилов наметил путь развития фортепианного искусства в творчестве современных композиторов.

**Фортепианное творчество Н. Сабитова. Жанр прелюдии**

В становлении башкирского фортепианного искусства важную роль сыграло творчество Н. Сабитова (1921 – 1971). В его творчестве развивались различные жанры: от малых форм до крупных форм. Н. Сабитов первым среди башкирских композиторов обращается к жанру прелюдии, создает 2 цикла вариаций: «7 Вариаций для фортепиано», «10 Вариаций для фортепиано», «3 баллады», «13 Прелюдий для фортепиано», сонатину. Н. Сабитов является автором первого фортепианного концерта.

Эти сочинения были созданы в 1940-е годы (с 1944 по 1949 гг.). Композитор решал различные проблемы в освоении фортепианного искусства. Перед ним стояла задача органичного соединения башкирского одноголосной мелодии с закономерностями европейского письма, нужно было овладевать традиционными инструментальными формами. С этой точки зрения фортепианное творчество Н. Сабитова является новаторским.

В тематическом отношении фортепианные произведения Н. Сабитова разнообразны. В центре его творчества человек, его героические подвиги, патриотизм (баллады, вариации, прелюдии ор. 1 си-бемоль мажор, соль минор).

Лирический дар композитора раскрыт в прелюдиях ор. 1 си-бемоль минор, ор. 18 ре мажор, «Наигрыш» ля минор, тема побочной партии фортепианного концерта.

Фортепианному творчеству Н. Сабитова присущ юмор. Например, прелюдии, пьесы «Детского альбома», фортепианный концерт.

Творчество Сабитова связано с народным искусством. В своих сочинениях он использует мелодические обороты и ритмическую основу башкирской песни.

В фортепианном творчестве Н. Сабитова большое место занимает жанр прелюдии. Это было характерной чертой времени. В 1930 – 40-е годы к жанру прелюдии обращались д. Шостакович, Д. Кабалевский, К. Караев и другие.

Обращение к прелюдии было естественным, так как прелюдирование тесно связано с импровизационностью, которая характерна для башкирской мелодии.

12 прелюди1 ор. 1 Сабитов написал в годы учения в московской консерватории. Они отражают еще не вполне сформировавшийся стиль композитора. Стилевая неоднородность. В музыке прелюдий сильны влияния Шостаковича, Кабалевского, Рахманинова. Поэтому слышна колокольность. Характерная черта – использование органных пунктов (национальные традиции).

Главным методом развития становится вариационность. Аккорды кварто-квинтового строения, пентатоника, плагальность – черты народной музыки. интонационная связь с народной музыкой.

4 прелюдии ор. 18 – в основе скерцозность, стиль кыска-кюй. Четче становится форма прелюдий. Все пьесы построены по принципу контрастного сопоставления тем.

Наряду с произведениями малых форм в 40 – 50-е годы в творчестве Сабитова появляются и крупные сочинения: сонатина и баллады.

Три баллады для фортепиано возникли как отклик на героическую борьбу советского народа в годы войны. Композитор опирается на традиции исторических песен.

Тема борьбы ярче всего раскрывается в балладе си минор. Композитор трактует жанр баллады традиционно, т. е. как драматический жанр. Композитор создает образ борца.

Композитор использует в балладах все возможности инструмента, различные регистра, аккорды, октавы. Прием унисонного проведения тем.

В 1947 году Сабитов пишет одночастную сонатину. Осваивает сонатную форму.

Концерт в творчестве Сабитова. Пишет скрипичный концерт (1951), в 1958 году написан одночастный концерт для фортепиано с оркестром. В основе ГП лежит песня «Гюльназира».

В 40 – 50-е годы композитор пишет циклы вариаций. «7 вариаций» написаны в 1945 году, черты былинности, эпоса. Судьба народа, Родины, героическое прошлое, история.

Использует различные приемы варьирования темы.

Во втором цикле вариации «10 вариаций» – романтический, в его основе лежит лирическая тема. Отличие от первого цикла: если в первом цикле выдержана тональность соль минор, то во втором цикле две вариации написаны в одноименном мажоре. Цельность цикла возникает в результате разомкнутости вариаций, непрерывности развития. Вариации объединены настроением.

В 60-е годы н. Сабитов написал 2 цикла пьес: «5 прелюдий» ор. 42 и «7 наигрышей» ор. 47. пентатоника. Яркая национальная основа – характерно для времени. Но в некоторых прелюдиях расширенная тональная система. Черты оркестральности, объемность, масштабность звучания.

Немало произведений написано для детей. Программные пьесы.

Вклад композитора в развитие фортепианного искусства значителен. Он обогатил его новыми идеями, приемами, жанрами.

## Башкирская фортепианная музыка для детей

На всем протяжении истории башкирской профессиональной музыки композиторы Башкортостана создавали и продолжают создавать произведения для детей. Нет ни одного автора, который не писал бы для детей хотя бы одной песни или пьесы. В этом они продолжают традиции европейской, русской классической музыки и музыки композиторов XX века (Шуман, Чайковский, Дебюсси, Прокофьев, Шостакович).

Первым к национальной детской музыке обратился М. Валеев. Он работал учителем пения в школе г. Оренбурга и написал в 1920 году для школьного хора ряд песен, в том числе «Белая береза» и «Красивая долина». С преподавания пения в школах начали свою деятельность и Ш. Ибрагимов, Г. Альмухаметов, К. Рахимов, С. Габяши. Поиски репертуара для школ и детских хоровых коллективов привели их к созданию обработок народных песен и собственных оригинальных сочинений, близких по музыкальному языку народным песням и танцам. В своих первых произведениях они решали проблему перехода от национальной традиции к композиторскому творчеству и соединение одноголосной мелодии с гармонизацией.

Масалим Валеев стоял у истоков башкирской профессиональной музыки и музыки для детей и юношества. Им создано небольшое количество произведений в этом направлении, но они ценны тем, что были первыми опытами. Среди инструментальных произведений выделяются обработки башкирских народных песен и наигрышей («Перовский», «Гнедой конь», «Перевал») и оригинальные пьесы композитора – Марш, Башкирская полька, кукушка, Юмореска, Полька. Все они основаны на интонациях башкирского фольклора и используют традиционные европейские формы и жанры.

Например, Полька соль минор для фортепиано написана в простой трехчастной форме. Крайние разделы пьесы имеют мягкий лирический характер, аккомпанемент напоминает сопровождение баяна, что характерно для танцевальной музыки. в среднем разделе Польки происходит смена тональности – соль минор на соль мажор и эта часть пьесы звучит более прозрачно и прихотливо. Реприза Польки почти точно повторяет первый раздел пьесы.

Творчество М. Валеева оказало влияние на развитие башкирской музыки и одним из примеров этого могут послужить вариации для фортепиано на тему песни М. Валеева «Белая береза» композитора Р. Сальманова.

Намного активнее начала развиваться музыкальная литература для детей в послевоенный период, когда на профессиональную сцену вышли выпускники Московской консерватории: Х. Ахметов, Х. Заимов, З. Исмагилов, Р. Муртазин, Р. Сальманов, Н. Сабитов. Они осваивали новые для башкирской музыки жанры: прелюдию, ноктюрн, элегию, скерцо, мазурку, тарантеллу и др., а ряд миниатюр объединяли в циклы. Произведения для детей и юношества композиторов этого поколения составляют основу репертуара детских музыкальных школ и музыкальных училищ, на них выросло не одно поколение музыкантов.

Р. Сальманов – автор большого количества разнообразных по жанру произведений для детей и юношества. Вариации на тему песни Валеева «Белая береза» написаны по классическим законам этого жанра: тема и последующие за ней вариации. Сама тема песни впервые проводится в гармонизации Р. Сальманова, далее следуют 6 вариаций.

Популярностью и славой пользуется у исполнителей «Ноктюрн» З. Исмагилова для фортепиано. Исмагилов много произведений написал для детей, среди которых пьесы для

скрипки, фортепиано, песни для солистов и хора. Отличительной чертой композитора является яркий лирический мелодизм, пронизанный интонациями башкирского фольклора.

Особенно много работали в жанре детской музыки Халик Заимов и Нариман Сабитов.

Х. Заимов – автор множества детских фортепианных пьес, песен и камерно-инструментальных ансамблей. Пьесы с яркими образами: «Старая сказка», «Колыбельная куклы», «Мелодия для левой руки», «Часики играют».

Более старшей аудитории посвящен цикл из 24 прелюдий. В отличие от баховского цикла, в котором прелюдии и фуги расположены по хроматизму, в цикле Х. Заимова все прелюдии расположены по квинтовому тональному кругу с чередованием мажорных и минорных тональностей так, что первые 12 прелюдий написаны в диезных тональностях, а последующие 12 – в бемольных. Каждая пьеса – это отдельная законченная миниатюра, а принцип контрастного сопоставления пьес объединяет их в единое целое. В этом цикле Х. Заимов более близок циклу прелюдий Шопена. Кроме того, некоторые прелюдии явно перекликаются по характеру и даже способам изложения с пьесами польского композитора. например, прелюдия №7 из цикла Заимова по своему характеру, форме и фактуре очень напоминает шопеновскую прелюдию Ля мажор. То же тональность, тот же жанровый ориентир на мазурку и почти такое же количество тактов в пьесе. Однако интонации прелюдии Заимова имеют опору на башкирский народный мелос.

Н. Сабитов – много пьес написал для детей. Делал переложения для фортепиано из своих балетов («Буратино», «Мурзилка-космонавт»).

Популярностью пользуются его фортепианные прелюдии и отдельные пьесы, такие как «Озорник», «Капризуля». Ансамбль для фортепиано в 4 руки «Хорошее настроение».

Н. Сабитов создает 4 полифонические миниатюры для детей. В этих небольших по объему пьесах композитор сочетает интонации и ритмы башкирских мелодий с полифоническими приемами развития. Все 4 пьесы написаны в форме фугетт. Технически несложные, они тем не менее преследуют задачу научить юного музыканта чувствовать и слышать многоголосие. Во всех пьесах этого циклы композитором используется классическая имитационная полифония и само строение фугетт напоминает начальное построение традиционных баховских фуг.

Среди башкирских композиторов следующего поколения наиболее ярко и последовательно для детей и юношества писали и пишут Р. Касимов, С. Шагиахметова,. Они продолжили традиции, заложенные старшим поколением композиторов, и расширили круг жанров, образов, интонаций. Они долго работали и работают в музыкальных учебных заведениях республики.

Популярностью пользуются фортепианные пьесы Айрата Каримова. Р. Газизова, Р. Хасанова.

Светлана Георгиевна Шагиахметова пришла в башкирскую музыку в середине 60-х годов.

С самого начала творческой деятельности она работает над созданием произведений для детей и юношества. Пьесы для скрипки и фортепиано, «Юношеская соната» для скрипки и фортепиано в 3-х частях, Анданте и Рондо для виолончели и фортепиано, фортепианное трио, 2 пьесы для кларнета и фортепиано, 2 пьесы для валторны и фортепиано («Утро», «Маленький джигит»), пьесы для трубы и фортепиано, для флейты и фортепиано,

вокальный цикл для высокого голоса, флейты и фортепиано на стихи детских поэтов Японии «Зарисовки», предназначенный для детской аудитории.

Детская фортепианная музыка представлена сборником «20 пьес» (1967), циклом «Интервалы» (1977).

«20 пьес» - не были задуманы как сюита и не предназначались для циклического исполнения.

Пьесы программного и непрограммного характера. Учитывая особенности детской психологии и восприятия, композитор затрагивает темы, близкие и знакомые юным музыкантам.

Сборник адресован детям самой разной степени подготовленности автор хорошо знает особенности инструмента и умело и использует. В фактурном изложении пьес она учитывает физические и технические возможности детского игрового аппарата. Пьесы удобоисполнимы, компактны по форме.

Но технические задачи тесно связаны с художественными.

Пьесы отличают ясность и выразительность мелодий, яркая образность, изобретательность в подборе средств, богатство и разнообразие красок. Ощущается связь с интонационно-жанровой основой башкирского народного мелоса.

Многие номера представляют собой обработки подлинных напевов: «Шутка», «Народная песня», «Наигрыш», «Прелюдия», «Башкирский танец».

В доступной форме автор вводит интонации, гармонии, принципы развития, характерные для современного музыкального языка.

Шагиахметова - признанный мастер детской инструментальной миниатюры. Изящные по форме, яркие и доступные по содержанию, они пользуются любовью юных исполнителей. Например, «Петушок – золотой гребешок», «Шутка», «Лирический вальс».

Следующий цикл – «Интервалы» (1977). Это цикл разнохарактерных миниатюр отличается своей мелодической направленность. Композитор поставила перед собой особую художественно-педагогическую задачу – дать увлекательный урок музыкальной грамоты, не столько ознакомить, а сколько открыть выразительные возможности диатонических интервалов в пределах октавы.

Каждая из 6 пьес имеет программный заголовок, связанный с миром ребячьих впечатлений: сценки из детского быта («Веселый разговор», «Дудочка и эхо»), жанрово-танцевальные пьесы («Марш», «Хоровод», «Колыбельная»), пейзаж («Осеннее небо»), сказочно-фантастическая картинка (средний раздел «Колыбельной»).

Много изобразительных приемов. Более прозрачная фактура, умеренное движение.

Композитор не прибегает к цитированию народных мелодий, но использует фольклорные интонации.

Профессиональный пианист Айрат Каримов изучал башкирский фольклор и сочинял обработки башкирских народных песен и танцевальных мелодий. Например, «Шаль вязала».

Пьеса «Звенят журавли» - композитор использовал башкирскую народную мелодию «Звенящие журавли». Он сочетает народные мелодии с современным звучанием гармонии.

Р. Касимов написал свыше 300 произведений для детей и юношества – это нетрудные пьесы для самых маленьких музыкантов и для студентов музыкальных училищ. Он пишет циклы миниатюр, сонаты, сонатины, концертино, фортепианные дуэты, пьесы для скрипки

и фортепиано (получил образование как пианист и композитор). Получил признание не только в республике, но и за рубежом.

Пьесы «Кузнечик», «Заболел воробышек», обработка народной песни «Салават», «Удалой джигит», «Потешка», «Юный тапер», «Варварская пляска».

В последние году Р. Касимов большое внимание уделяет ансамблевому исполнительству: его концертино для 2-х роялей в 8 рук – редчайшее произведение для башкирской музыки. Оно стало лауреатом II Международного конкурса фортепианных дуэтов в Японии, а сам композитор – членом этой Международной ассоциации.

В 90-е годы о себе заявили молодые композиторы Башкортостана – Айрат Кубагушев, С. Сальманов, Айсылу Сальманова, С. Низаметдинов, Н. Даутов, Айрат Каримов, И. Хисамутдинов. В их произведениях, разнообразных по форме и содержании, слышны влияния современной эстрады и джаза.

А. Кубагушев и А. Сальманова в своем творчестве развивают линию обработок башкирских мелодий для фортепиано – это «Черная курица» А. Сальмановой, «Курбан-байрам» и «Ирендек» А. Кубагушева.

Нур Даутов широко известен в республике как композитор-песенник. И в произведениях для детей и юношества его мелодический дар проявляет себя в полной мере. Теплые задушевные интонации его пьес вполне отвечают их названиям – «Мама», «Обиделась», «Хитрая сестренка», «Весенний дождь».

Ильдар Хисамутдинов в пьесах для фортепиано сочетает интонации башкирского фольклора и джаза. Композитора привлекает сольное и ансамблевое исполнительство. Помимо фортепианных дуэтов им написаны трио для скрипки виолончели и фортепиано, пьесы для ансамблей скрипачей, «Веселый марш» для духового квинтета.

Пьесы: «Танец белых кувшинок», регтайм «Веселый помидор».

Среди молодых композиторов нашей республики, сочиняющих музыку для детей, следует назвать Наталью Победину, Азамата Хасаншина, Анну Попову, Урала Идельбаева. Их произведения отличаются яркой образностью, новизной музыкального языка и мироощущения, жанровым разнообразием.

1. Камерные произведения Л. Исмагиловой.
2. Детская музыка С. Шагиахметовой.
3. Становление жанра фортепианного ансамбля в творчестве башкирских композиторов.

## Р. Муртазин «Праздничная симфониетта»

В 1953 году написана "Праздничная симфониетта" Муртазина. Как считает музыковед Н. А. Еловская, "…это произведение по масштабу и строению цикла можно считать первой симфонией композитора и первым опытом в данном жанре в башкирской симфонической музыке в целом".

Симфониетта состоит из 4-х частей, расположенных и трактованных в соответствии с классическими нормами сонатно-симфонического цикла: сонатное аллегро, анданте, скерцо и финал.

По жанру это лирико-жанровая симфония: ведущими являются жанрово-бытовые образы, появляются эпические образы.

Первая часть – Allegro vivo – представляет собой сонатную форму. Начинается с главной партии. Она заключает в себе два контрастных элемента - активное, энергичное звучание, сменяется танцевальной музыкой. Побочная партия – танцевально-песенная, лирическая, нежная, мягкая, спокойная. Она контрастирует с главной. Сразу после экспозиции тем следует разработка, в которой проходят развитие главная и побочная партии. В репризе они сближаются в образном плане.

Вторая часть – Andantino – лирический центр симфонии. Трехчастная форма. Основная тема первого раздела лирическая, звучит у гобоя, пасторальная. Это размышление о чем-то светлом, быть может воспоминание о прошлых светлых днях. В среднем разделе происходит тембровое развитие темы. Из светлой, безоблачной она становится более драматичной. В репризе возвращение главного светлого образа.

Третья часть – Allegro molto – функция скерцо. Стремительный, энергичный образ. Основная тема развивается и драматизируется. В среднем разделе трехчастной формы появляется светлый образ, светлый и мечтательный.

Финал – начинается с темы вступления – активный образ. Затем звучит основная тема. В ее основе лежит народная песня «Гулькай». В среднем разделе развивается тема вступления. В репризе вновь звучит основная тема в новом тембровом решении.

# МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

по дисциплине
**Б1.В.ДВ.01.01 Артистизм учителя и художественное движение на уроках музыки**

для направления подготовки
44.03.01 Педагогическое образование
направленность (профиль) «Музыкальное образование»
квалификация выпускника: бакалавр

Сегодня в педагогике уже не вызывает сомнения тот факт, что артистизм необходим учителю любой специальности. Но в особой мере он находит отражение в деятельности преподавателя искусства, музыки.

Артистическое начало выступает важнейшей качественной характеристикой музыкально–исполнительской деятельности, в опосредованном виде данная способность пронизывает все аспекты художественно–педагогического творчества учителя музыки отражает в нём диалектическое сочетание «объективного» и «субъективного», «рационально–логического» и «художественного». Структуру артистизма как профессионально значимого качества педагога – музыканта составляют следующие взаимосвязанные между собой компоненты:

1)психофизический;
2)эмоционально–эстетический
3)художественно–логический.

В определённом отношении артистизм учителя музыки близок артистизму актёра. Это происходит, например, когда он выступает в роли исполнителя. В других случаях, его артистизм играет более опосредованную роль, возбуждая в детях психо–эстетическую потенцию, направленную на слушание музыки в грамзаписи, собственное исполнение музыки. Богатый внутренний мир личности педагога – это и искусство самовыражения, и способности к перевоплощению, сотворчеству и сопереживанию. Умение подчинить свою индивидуальность требованиям коллектива – основное правило настоящего ансамбля.

Учителю музыки как творческой личности необходимо раскрыть в себе педагогические способности, уметь применять их на практике, оказывая воздействие на развитие качеств, умений учащихся.

**Артистизм учителя музыки -** это его способность вызывать у школьников аффективно–эстетические переживания заданного качества, приводящие к более глубокому восприятию и усвоению **музыкального** материала.

педагогический артистизм предполагает *эмоциональное перевоплощение*, то есть подчинение своего психологического состояния художественному образу, эмоциональному тону сочинения, эмоциональной драматургии урока в целом. К педагогическим умениям, отражающим артистичность перевоплощения на уроке, указанный выше автор относит: умение создавать эффект новизны; эмоциональное перевоплощение в соответствии со звучащей музыкой; умение быстро и плавно осуществлять переходы из одного психологического состояния в другое; правдивость переживаний; умение использовать внешние и внутренние выразительные возможности для передачи художественного образа произведения, его жизненного содержания; умение моделировать эмоциональную драматургию урока и т.д.

Педагогу необходимо уметь тонко «прикоснуться» к личности ребенка и, передавая человеческий опыт, сохранить за ребенком право самостоятельного выбора. Для этого учитель должен обладать следующими умениями:

- умение ярко, пленительно выразить свое Я, чтобы оно стало доступно ребенку для восприятия и понимания;
- умение «считывать» психическое состояние ребенка, понимать, что с ним происходит;
- умение организовывать взаимоотношения с детьми, владение искусством выстраивания, развития взаимоотношений, их перестройки, если в этом есть необходимость;
- владение искусством воздействия на партнера по общению, умение взаимодействовать с ним;
- умения саморегуляции (управление собственными психическим состояниями, преодоление разнообразных психологических барьеров, «вызов» творческого самочувствия, умение быть оптимистичным)[2].

Все эти умения очень важны для педагога и являются основным личностным, эмоциональным компонентом педагогического артистизма. Творческая деятельность учителя характеризуется необходимостью быстро, оперативно ориентироваться в сиюминутных, непрерывно меняющихся ситуациях живого общения, импровизировать на основе ранее задуманного в зависимости от текущих педагогических задач и своего творческого самочувствия. В любом случае учитель должен уметь организовывать такие формы взаимодействия, которые бы удовлетворяли духовную потребность детей в размышлении, собеседовании, сопереживании и в таких высших формах, как сострадание и сочувствие. Для этого педагогу необходимо владеть приемами педагогического общения.

***Педагогическое общение*** - специфическое межличностное взаимодействие педагога и воспитанника (учащегося), опосредующее усвоение знаний и становление личности в учебно-воспитательном процессе»[3]. В общении именно обмен значимой для участников коммуникативного акта информацией является самой важной стороной.

Средства, позволяющие делать это наиболее эффективно, делятся на вербальные (речевые) и невербальные.

***Вербальное (словесное) общение*** - это общение при помощи устной (языковые средства, воспринимаемые на слух) и письменной (письменные тексты) речи.

Звучащее слово - это всегда *речевой поступок,* направленный на изменение ситуации. Высказывание учителя на уроке - риторический поступок. Он ставит перед собой определенную сверхзадачу: поддержать позицию одних, вызвать сомнение в правильности суждений у других, приоткрыть пути, ведущие к цели, заразить желанием действовать, искать, открывать истину. Речевое действие всегда направлено на результат. И нужно не забывать, что речь учителя организует своеобразный диалогический процесс, в котором участвует и говорящий, и слушающие (ученики).

Для большей наглядности процесс речевого взаимодействия можно представить графически в виде треугольников, в основании которых лежат акты речевого взаимодействия учителя и восприятия его учениками, а в вершинах - результаты взаимодействия этих актов.

Выразительная речь помогает учителю создать атмосферу коллективного эстетического переживания, ситуацию эстетической коммуникации, в котором учебное общение подчиняется законам художественной логики. Речевое воспитание ведется непрестанно, педагогический смысл овладения образными средствами языка, выразительностью речи определяется и тем, что в них выражается оценочное отношение к миру, его моделирование и смысловая интерпретация, служащие важными факторами интеллектуального и эмоционального воздействия на школьников.

Воздействие речи зависит от следующих факторов[3]:

*умение убеждать,* логическое построение речи;

*владение техникой речи*: дыханием, голосом, дикцией;

*экспрессивные умения*: образность речи, ее интонационная выразительность, логические акценты и паузы, мелодика речи;

*дискуссионные умения*, или этико-психологическое конструирование совместной со слушателями деятельности;

*перцептивные умения*, связанные с учетом реакции слушателей, умением использовать наглядность.

Только зная особенности своего родного языка, чувствуя, что каждое произнесенное слово осталось в душах слушающих, учитель может достичь настоящего успеха в обучении детей.

Существует много различных приемов для того, чтобы сделать речь педагога более выразительной, интересной, разнообразной. Однако наибольшее значение для содержания и интонационной выразительности речи имеют особенности внутреннего мира учителя, его культура и душевное богатство, его убежденность в правоте своих слов. Эстетический компонент педагогического общения страхует от манипулятивного подхода к детям;

гармония внешних и внутренних проявлений учителя стимулирует у учащихся переживание эмоционального удовлетворения, формирует чувство прекрасного.

Для наиболее эффективной передачи информации учителю необходимо развивать навыки *невербального общения*, которые несут большую информационную и эмоциональную нагрузку. Ученые относят к ним: жестикуляцию, позы, мимику, выражение лица, визуальную коммуникацию (движение глаз, взгляды).

Невербальный язык гораздо древнее языка речи и гораздо информативнее, так как он связан со сферой бессознательного. Невербальное поведение влияет на формирование общения: наш собеседник или люди, которые нас окружают, невербальные знаки считывают бессознательно и так же бессознательно реагируют на наши сигналы.

По мнению некоторых исследователей, *жест* несет в выступлении 40% информации. Е. Ильин называет *руку учителя «главным техническим средством»*. «Когда она развернута, - пишет он, - это картина, иллюстрирующая слова и иллюстрированная словами; поднятая вверх или на кого-то направленная - акцент, требующий внимания, раздумий; сжатая в кулак - некий сигнал к обобщению, концентрация сказанного и т.д.»[4].

Также очень важны умения педагога выражать пластикой тела определенные отношения и состояния. Прежде всего, важно умение учителя принимать «открытую позу»: ноги на ширине плеч, одна чуть впереди другой; руки опущены или слегка согнуты в локтях; ладони раскрыты и направлены к аудитории; Мимика выражает доброжелательность. «Открытая поза» способствует установлению контакта с детьми, так как весь внешний вид педагога говорит о стремлении и готовности к совместной работе. Приняв «открытую позу», необходимо выбрать и оптимальную дистанцию общения, то есть наиболее благоприятное в психологическом плане расстояние, позволяющее избежать вторжения в личное пространство человека. Оптимальность дистанции определяется и другими характеристиками, такими, как доступность звукового и визуального восприятия.

Во время передачи информации большое значение имеет баланс «*диагонали*» и «*вертикали*». «Диагональ» - это легкий наклон туловища вперед, к которому обычно прибегают люди в общении друг с другом, когда сообщают что-то важное. Она воспринимается как откровенность, поэтому в общении с детьми без нее не обойтись. Закончив свое сообщение, педагог дает аудитории «перевести дух», отдохнуть, обдумать услышанное. Для этого он пластически заменяет диагональ на «вертикаль» (прямое положение тела или даже незначительный отход назад). Чередование «диагонали» и «вертикали», приближения и удаления повышает эффективность речевого воздействия учителя, перемежая этапы напряженной работы с небольшим отдыхом.

Все это является залогом успешной работы учителя. Еще А. Макаренко обращал внимание молодых педагогов на решающее в конечном итоге для

организации учебно-воспитательного процесса умение педагога правильно войти в класс, подойти к столу, сесть, повернуть голову. Важность простоты и естественности вхождения в контакт с аудиторией требуют от педагога знания языка телодвижений и языка глаз. Для учеников очень важна так называемая «визуальность» или внешняя привлекательность учителя. И дело не столько в правильности и красивости черт лица или в безупречной фигуре. Большую роль играют умение учителя следить за собой, культура внешних и внутренних проявлений, обаяние и естественность. Установление коммуникативных связей упрощается, если у учителя приветливое лицо, а движения и жесты, осанка и походка красивы и выразительны. Если образ учителя приятен, то в нем заключена первоначальная сила духовного воздействия, такого учителя хочется слушать и следовать за ним.

О том же читаем у М. Соловейчика, писателя, педагога-словесника: «Учитель не имеет права быть рядовым, он - да простится мне эта кощунственная мысль - вынужден играть роль прекрасного человека. Это однажды принятая на себя роль исполняется годами и постепенно перестает быть только ролью - становится характером»[5].

Психофизиолог и психолог, академик П. Симонов, отметил следующую закономерность: положительные эмоции побуждают субъекта к повторному их переживанию. Ш. Амонашвили пишет, что, обучая и воспитывая, учитель приобщает детей к материальным и духовным ценностям прошлых и современных поколений, и при этом учитель является посредником между ребенком и этими ценностями, лишь через него дети познают действительность, людей. Для ребенка знания не существуют без учителя. И если малыш полюбит своего учителя, то, значит, пристрастится и к знаниям. Если же он недолюбливает учителя, боится его, не видит в нем друга, то учение теряет для него всякую ценность. Завоевать любовь детей - насущнейшая забота учителя, ибо только через любовь к своему учителю ребенок входит в мир знаний и осваивает моральные ценности.

Мастерство преподавателя и его артистизм могут превратить урок в настоящее представлении, а возможности музыки и талант преподавателя будут могучим средством влияния на аудиторию. Таким образом: 1. Для того, чтобы достичь мастерства в выразительности преподаватель должен совершенствовать своё психофизическое начало. Сюда входят все понятия и психические и физические, что учитель должен найти в себе и управлять. Сюда входят и пантомимика, и голос, и жесты, пластика тела. 2. Управление внутренними ощущениями – необходимость в преподавательской деятельности. Проанализировав работы многих исследователей, мы пришли к следующим выводам:

1. Признак удавшегося урока – деловое ощущение учащихся, что они научились чему-то новому для себя. Учителю вполне достаточно помнить, что после удачного урока у учащегося складывается «образ» нового чувства: «Я раньше не мог (не знал), а теперь могу (знаю).

2. Учение должно быть веселым. И учитель – режиссер должен уметь весело проводить уроки: смех как бы незаслуженно вытеснен с урока.

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ФГБОУ ВПО ТЮМЕНСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ИНСТИТУТ ПСИХОЛОГИИ И ПЕДАГОГИКИ

И. Ю. ДЬЯЧЕНКО

# ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

*Учебное пособие*

Тюмень
Издательство
Тюменского государственного университета
2014

**УДК 37.013:78(075.8)**
**ББК Ч426.853я73**
**Д937**

**И. Ю. Дьяченко.** ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ: учебное пособие. Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2014. 92 с.

Предлагаемое пособие направлено на формирование у студентов ряда профессиональных и специальных компетенций по курсу. В нем представлены основные понятия и категории теории музыкального воспитания, а также понятие о методике такого воспитания. Содержит конспекты лекций, практикум, задания для самоконтроля.

Разработано для студентов направления «Педагогическое образование» всех форм обучения и может быть полезно студентам учреждений высшего профессионального образования, педагогам-практикам.

Рабочая программа размещена на сайте Университета: http://utmn.ru/ и в разделе web-кабинета информационной системы Института дистанционного образования: https://iside.distance.ru «Учебно-методическое обеспечение».

Рекомендовано к печати Учебно-методической комиссией Института психологии и педагогики, одобрено на заседании кафедры музыкального образования.

Рецензенты: ***О. А. Задорина***, д-р пед. наук, профессор кафедры общей и социальной педагогики ТюмГУ

***И. В. Прокофьева***, канд. пед. наук, доцент, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования ТГАКИиСТ

Ответственный за выпуск: ***А. В. Трофимова***, зав. отделом учебно-методических ресурсов Института дистанционного образования ТюмГУ

**ISBN 978-5-400-01013-2**

© ФГБОУ ВПО Тюменский государственный университет, 2014
© И. Ю. Дьяченко, 2014

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ ..... 4

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ..... 6
§1. История, сущность музыкального воспитания, основные понятия ..... 6
§2. Музицирование как форма музыкального воспитания и обучения. 10
§3. Цель и задачи музыкального воспитания в начальной школе ..... 17
§4. Принципы и методы музыкального воспитания ..... 19
§5. Содержание музыкального воспитания в начальной школе ..... 21
§6. Профессиональные компетенции учителя начальных классов в области организации музыкальной работы с младшими школьниками ..... 24
Резюме ..... 31
Вопросы для самопроверки ..... 32

ГЛАВА 2. МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ..... 34
§1. Виды музыкальной деятельности детей на уроке музыки в школе ..... 34
§2. Организационные и содержательные основы урока музыки ..... 41
§3. Возможности музыкальной педагогики в учебно-воспитательном процессе младших школьников ..... 43
§4. Методика формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах ..... 46
Резюме ..... 59
Вопросы для самопроверки ..... 60

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 62

ПРАКТИКУМ ..... 63

ЗАДАНИЯ ДЛЯ КОНТРОЛЯ ..... 69
Тесты для самоконтроля ..... 69
Ключи к тестам для самоконтроля ..... 74
Темы контрольных работ ..... 75
Вопросы для подготовки к экзамену ..... 77

ГЛОССАРИЙ ..... 79

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ..... 81

ПРИЛОЖЕНИЯ ..... 84

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Дисциплина «Теория и методика музыкального воспитания» относится к вариативной части профессионального цикла (в т. ч. по выбору студента) модуля 3: Теоретические основы и технологии начального гуманитарного и художественно-эстетического образования.

В курсе теории и методики музыкального воспитания осуществляется конкретизация основных теоретических положений в области общего музыкального образования с позиции современной музыкально-педагогической реальности, рассматриваются вопросы методики музыкального воспитания младших школьников, способы организации их музыкального воспитания, формы организации музыкально-эстетического воспитания в начальной школе, альтернативные учебные программы по музыкально-эстетическому воспитанию.

Курс ориентирован на последующий процесс творческой деятельности будущего учителя начальных классов в качестве конкретной методической основы для успешного осуществления музыкально-педагогической деятельности и профессионального становления будущего специалиста. Данная дисциплина соотносится с дисциплиной «Возрастная психология», «Основы дидактики» (раскрывает сущность обучения как фактора развития личности), с педагогической практикой.

В первой главе раскрываются основные понятия и категории теории музыкального воспитания. Овладение будущими учителями начальных классов профессиональным тезаурусом педагогики музыкального образования поможет специалисту точно и правильно употреблять специальную терминологию и анализировать музыкально-воспитательный процесс.

Вторая глава дает представление о методике музыкального воспитания и ориентирует будущего специалиста на использование систематизированных теоретических и практических знаний и разработку соответствующих педагогических технологий.

**Целью курса** «Теория и методика музыкального воспитания» является формирование музыкально-педагогической культуры учителя начальных классов, подготовка к музыкально-просветительской деятельности с учащимися в общеобразовательной школе.

**Задачи курса:**

— дать студентам систематизированные знания в области теории и практики музыкального воспитания младших школьников;

— раскрыть сущность, специфику музыки как средства воспитания, духовного обогащения личности человека;

— вооружить будущих специалистов практическими умениями и навыками проведения музыкально-воспитательной работы в начальной школе;

— обеспечить профессиональную готовность учителя начальных классов к осуществлению эстетического воспитания учащихся средствами музыкального искусства;

— сформировать интерес к музыкальной работе с детьми в единстве с личной эстетической потребностью.

При изучении курса рекомендуется обратить особое внимание на учебники и учебные пособия по теории и методике музыкального образования, выполнить контрольные и практические работы, ответственно отнестись к выполнению заданий для самостоятельной работы. Полезно обращаться к идеям классиков педагогики, ученых-философов, психологов, методистов, перенимать опыт лучших педагогов-практиков.

Пособие разработано в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования подготовки бакалавров по направлению «Педагогическое образование», профиль «Начальное образование».

В лекциях использованы материалы книг М. С. Осенневой «Теория музыкального воспитания»; Э. Б. Абдуллина, Е. В. Николаевой «Теория музыкального образования»; А. Н. Зиминой «Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста»; Н. Г. Тагильцевой «Учебное пособие для самостоятельной работы студентов по дисциплине «Теория музыкального образования»; Т. Э. Тютюнниковой «Творческое музицирование, импровизация и законы бытия»; Л. В. Школяр «Музыкальное образование в школе»; А. Ф. Яфальян «Теория и методика музыкального воспитания в начальной школе».

# ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

## §1. История, сущность музыкального воспитания, основные понятия

Слово «музыка» в переводе с греческого языка означает «искусство муз». Музыка является абстрактно-чувственным искусством и служит для выражения чувств, эмоций, настроений, мыслей и идей, в связи с чем содержанием музыки, прежде всего, является эмоциональная сторона психических переживаний человека, и только через такие переживания происходит отражение образов окружающей действительности. Музыка углубляет образы и ярко раскрывает их содержание. Воздействуя на чувства и мысли людей, музыка способствует эмоциональному познанию окружающей действительности и помогает ее преобразованию, изменению, при помощи своего эмоционального языка воздействует на чувства, мышление, влияет на мировоззрение человека, направляет и изменяет его. Своими особыми, присущими только ей средствами музыка воспитывает понимание прекрасного, развивает эстетическое отношение как к искусству, так и к окружающей жизни. И чем раньше человек встретится с ней, тем скорее он сможет овладеть всей духовной культурой, стать всесторонне и гармонично развитой личностью.

Потенциал музыки высоко оценивался в процессе эволюции эстетической мысли. Она всегда являлась чудодейственным и тонким средством привлечения к добру, красоте, человечности. Так, в Древнем мире, музыка воспринималась как универсальное и приоритетное средство воспитания (спартанская школа, Пифагор, Платон, Аристотель), а музыкальность человека рассматривалась как социально ценное качество человека. В эпоху Средневековья функция музыки заключалась в усилении эмоционально-нравственного эффекта при богослужении, в результате чего искусство выполняло в большей степени прикладную функцию, нежели имело фундаментальное значение. Музыка была важным элементом эстетизации церковных обрядов, наполняла их эмоциональным смыслом, худо-

жественностью, тем самым воспитывала религиозную нравственность у прихожан.

В эпоху Возрождения гуманистическая педагогика была направлена на формирование образованного, нравственно совершенного и физически развитого индивида. Наряду с чтением и письмом от образованного человека требовалось умение играть на музыкальных инструментах, говорить на 5-6 языках.

В XVIII в. просветители считали, что посредством искусства можно поднять уровень свободной общественной, политической и нравственной жизни общества. Просветители считали, что искусство воспитывает свободную индивидуальность, развивает универсальные формы чувственного восприятия.

Идея воспитания средствами музыки занимала умы классиков педагогики. В своих трудах о значении музыкального воспитания писали Я. А. Коменский, И. Песталоцци. К. Д. Ушинский среди разнообразных предметов первоначального учения выделял обучение детей пению. Он предлагал пропевать с детьми молитвы, простые народные песенки, а также песни для детей, сочиненные взрослыми. К. Д. Ушинский указывал на возможность и доступность каждому включаться в разнообразную деятельность, в т. ч. и музыкальную, при малейших его способностях. Л. Н. Толстой, будучи хорошим музыкантом, собственным музицированием побуждал детей заниматься музыкой, организовывал пение песен и работу с музыкальными упражнениями, которые придумывали его ученики. Отечественные мыслители В. Я. Стоюнин, В. П. Острогорский, П. Ф. Каптерев были едины в утверждении тезисов о необходимости преподавания предметов искусства. По их мнению, музыкальное воспитание благотворно влияет на становление и развитие духовной сферы личности. О музыкальном воспитании писал В. А. Сухомлинский. В своей педагогической деятельности он усматривал важную педагогическую задачу в том, чтобы познать мир музыки, язык чувств, «сделать его доступным юной душе, научить владеть этим языком, слушать и пользоваться им как средством самовыражения». Существенный интерес в музыкальном воспитании представляют идеи П. П. Блонского. Одну из возможных задач он видел в том, чтобы воспитать дилетанта в музыке, просвещенного человека с музыкальным чувством.

В педагогике музыкального образования сформировано много подходов к определению понятия «музыкальное воспитание». Данное понятие в широком и узком значении рассматривают ученые Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. В узком смысле под музыкальным воспитанием понимают воспитание, прежде всего определенных качеств личности учащихся, в широком смысле — это нравственное, эстетическое, художественное воспитание. Не утратила своей ценности цитата В. А. Сухомлинского: «*Музыкальное воспитание это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание Человека, воспитание доброго ума и сердца*».

А. Ф. Яфальян характеризует *музыкальное воспитание как* процесс передачи духовного опыта в чувственной форме, который способен вызвать катарсис, удовлетворение. Музыкальное воспитание — это взгляд в прошлое, связанный с осмыслением музыкально-художественного и духовного опыта в настоящий момент конкретной личностью.

По мнению автора учебника по теории и методике музыкального воспитания М. С. Осенневой, *музыкальное воспитание — это целенаправленный процесс эмоционально-когнитивного и деятельностно-практического освоения детьми музыкального искусства*, или, иными словами, превращение богатства музыкальной культуры в богатство внутреннего мира личности.

Музыкальное воспитание как процесс является комплексным и реализуется во взаимодействии с музыкальным обучением и развитием.

*Музыкальное обучение* подразумевает освоение учащимися музыкальных знаний, умений, навыков, а также опыта эмоционально-ценностного отношения к музыке и их музыкально-творческой деятельности.

*Музыкальное развитие* — это развитие музыкальных интересов, вкусов, потребностей учащихся, развитие всех сторон музыкального слуха, музыкальной памяти, мышления, воображения; и развитие музыкально-творческих способностей, исполнительских, слушательских и композиторских умений и навыков.

В современной музыкальной педагогике основным, главным понятием является термин «*музыкальное образование*» и включает и музыкальное воспитание, и музыкальное обучение, и музыкальное развитие. Музыкальное образование можно рассматривать и в дру-

гом ракурсе, а именно, как определенную организационную систему, ступень, результат или процесс образования школьников. Оно может быть рассмотрено как:

— система государственного, частного, духовного, светского образования;

— ступень образования: дошкольное; школьное — начальное общее, основное общее; специальное; высшее;

— система, включающая общее и дополнительное образование;

— процесс обучения, воспитания, развития учащихся;

— результат, включающий личностные, метапредметные и предметные результаты обучения (Н. Г. Тагильцева).

Под термином «общее музыкальное образование» следует понимать следующее. Во-первых, музыкальное образование включено в систему общего образования, как неотъемлемая составная часть. Каждый человек, получающий общее образование в школе, не должен миновать его музыкально-культурной составляющей, что способствует полному и гармоничному развитию. Музыкальная культура есть часть всей духовной культуры личности. Во-вторых, нужно различать общее музыкальное образование и специальное (техническое) музыкальное образование, которое формирует музыкантов-практиков, композиторов, исполнителей и т. д. Главной задачей общего музыкального образования является развитие, поэтому, говоря о музыкальной стороне образования, прежде всего, нужно принимать во внимание близость к самому искусству, умение воспринимать его полно и осознавать значительное место искусства в духовном опыте и жизни человека. Духовный опыт человечества, запечатленный в музыке, должен стать достоянием школьников.

Основой теории музыкального воспитания детей являются огромные познавательные и воспитательные возможности музыкального искусства. Познание мира через художественный музыкальный образ обогащает личность ребенка, способствует всестороннему развитию и формированию его мировоззрения.

Дети очень остро чувствуют прекрасное и тянутся к нему. Восприятие произведений музыкального искусства представляет тому неограниченные возможности. В процессе систематически организованной музыкальной работы дети приобретают умение слушать музыку, запоминать и узнавать ее, начинают радоваться ей; они проникаются ее содержанием, красотой ее формы и образов. Это

способствует развитию интереса к музыке, а в дальнейшем формирует любовь к ней. Через музыкальные образы ребенок познает прекрасное в окружающей действительности. Кроме того, познание ребенком красоты музыки, ее богатейшей образности, средств выразительности приобщает его к миру прекрасного, развивает потребность вносить музыку в свой быт. По утверждению А. Н. Зиминой: «Сопереживание ребенком чувств, выраженных в музыке, — путь к формированию его нравственности. Адресуясь к чувствам ребенка, музыка оказывает на него подчас более сильное воздействие, чем уговоры или наказания».

## §2. Музицирование как форма музыкального воспитания и обучения

Музицирование всегда способствовало раскрытию индивидуального начала и проявлению активной творческой позиции человека. Само существование музыки позволяло не только наслаждаться ею, но и побуждало человека к стремлению выразить себя в ней и найти гармонию самого себя с миром через музицирование.

Чаще всего под музицированием (от нем. *musizieren* — заниматься музыкой) подразумевают занятия музыкой, игру на музыкальных инструментах. Это понятие иногда еще и конкретизируется авторами следующим образом: музицирование является исполнением музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. Исходя из такого уточнения определения понятия, можно сказать, что музицирование является формой занятия музыкой на непрофессиональном уровне, или занятие музыкой «для себя».

Профессиональные музыканты считали, что музицирование — это определенная форма общения людей с музыкальным искусством. Музицирование осуществлялось в музыкальных салонах или в домашних условиях. Поэтому даже и в некоторых литературных источниках можно встретить такое сочетание слов, как музицирование в условиях домашнего семейного исполнения музыки или музицирование в музыкальных салонах.

Музицирование зародилось в далекие времена и развивалось на протяжении многих столетий. В истории музицирования всегда су-

ществовали две традиции — любительская, общедоступная, и профессиональная, где доминировали талант, мастерство и техническое совершенство.

Музицирование изначально было устным, его отличали прикладной характер (бытовое или эстетическое общение, организация труда), непрофессиональность и, как следствие, всеобщая доступность для каждого, кто имел желание в нем участвовать. Эту возможность имел любой, ведь музицирование не требовало особых способностей и специальной обученности.

Музицирующий человек — певец, танцор или инструменталист — высоко оценивался в старину и являл собой пример для подражания. Таковой являлась музыкальная деятельность скоморохов, мастерство народных музыкантов, которые можно было уже отнести к деятельности не любительской, а профессиональной.

Пение и игра на музыкальных инструментах являлись средством самосовершенствования этих исполнителей. Их высокое мастерство было достойно примера и уважения. Это профессиональное мастерство музицирования свидетельствовало о неординарных успехах и достижениях определенного высокого уровня исполнения, поэтому выступало показателем разностороннего музыкального развития человека.

Зарождение традиции мирского музицирования позволяло рассматривать музыку как область образования, что подтверждают музыкально-педагогические установки, существовавшие в Древней Руси периода X-XVII вв. Мирское музицирование включало различные виды музыкальной деятельности: пение, пляску под музыку, игру на музыкальных инструментах.

В равной степени на Руси признавалось и почиталось как вокальное, так и инструментальное музицирование. Песня, пляска или инструментальный наигрыш сопровождали конкретные жизненные обстоятельства, совершенствуя эмоциональный мир человека, его чувства. Наличие в пении или инструментальной игре душевности и искренности выступало показателем воспитания культуры чувств, являлось обязательным элементом обучения народно-певческому и народно-инструментальному музицированию.

Народная педагогика, понимая значение музыки в жизни ребенка и ее возможности в его нравственном, эстетическом, этическом и социальном развитии, ориентировала взрослых, обучавших

детей музицированию, на то, чтобы при исполнении они выражали свои чувства (как в вокальном, так и инструментальном исполнительстве). Кроме того, такое музицирование производилось с учетом определенной жизненной ситуации, что выдвигало требование умения вариативности и многокрасочности исполнения.

Народное искусство, основанное на глубинных традициях, являлось глубоко нравственным, поэтому обучение этому искусству, в т. ч. и искусству музицирования, следовало полно использовать в воспитании детей. В рамках народной музыкальной культуры соблюдение традиций являлось нормой, что органично включало человека в «музыкальный ритм» окружающей его жизни (Е. В. Николаева).

Освоение традиций народного музицирования происходило непосредственно в практической деятельности через внимание к индивидуально-личностному началу обучаемого. Активная позиция самого ученика определяла процесс передачи музыкального опыта, что свидетельствовало о гуманности, естественности народного музыкального образования, в центре которого личные потребности и возможности каждого человека (Б. М. Неменский). Вслушиваясь в звучание песни и одновременно подпевая исполнителям, ребенок приближался к самостоятельному музицированию. Кроме того, дети могли подыгрывать на инструментах, которые самостоятельно делали из тростника, стеблей, ракушек и т. п. Ансамблевое музицирование, совместное пение детей и взрослых, их сотворчество являлись традиционными формами воспитания. Таким образом, ребенок становился непосредственным участником музыкального процесса, где нет и не может быть пассивно воспринимающих музыку слушателей. Ребенок как соучастник коллективного исполнительского действа учился соотносить свои действия с действиями других исполнителей, что способствовало развитию способностей «видеть», «слышать», «ощущать» в целом, чувствуя свою сопричастность коллективному музицированию как жизненно важному для всех делу.

Находясь в постоянном соприкосновении с художественным творчеством в его естественных бытовых условиях, дети постепенно усваивали народный музыкально-поэтический язык, постигали «плоть и кровь» традиционной культуры. Происходило это в различной форме и разными способами, в т. ч. с помощью игр, песен, хороводов, на «вечерках», «беседах», «посиделках» — в своеобраз-

ных институтах крестьянской деревни. Именно здесь осуществлялась социализация всего детского населения, сообщались этические и эстетические нормы жизни. Таким образом, значение народного музицирования заключалось в освоении ребенком традиций культуры своего народа. Ведь «фольклорная среда» состояла из пространственной и психологической общности взрослых и детей, где не было разделения между «культурой взрослых» и «культурой детей».

В XVIII в. музицирование становится одним из действенных средств удовлетворения культурных интересов и запросов многих любителей музыки. Значительное место в этом процессе принадлежало фортепиано, инструменту, обладавшему неизмеримо большими возможностями. Начали применяться разнообразные приемы игры, например — четырехручие. Игра двух партнеров на одном инструменте позволяла в фортепианном звучании воссоздать достаточно сложные музыкальные произведения. Осуществлять такое знакомство могли и те, кто был музыкально образован и кто обладал элементарными навыками.

Известные на рубеже XVIII-XIX вв. в обеих русских столицах аристократические салоны и гостиные служили нередко постоянным местом разного рода музыкальных и музыкально-литературных начинаний. Особенно славился концертами блестящий дом княгини Волконской, дом графа Виельгорского, салон князя Одоевского. Аудитория подобных домашних концертов включала огромное количество участников, среди которых находились любители и горячие почитатели музыки, государственные служители, дипломаты, ученые, артисты, писатели, журналисты и многие другие. Домашние собрания в русских великосветских кругах являлись очагами музыкальной культуры и сыграли определенную просветительскую роль, содействуя повышению музыкальной культуры среди некоторых слоев русского общества.

Наряду с великосветскими салонами возникали более скромные по своим масштабам музыкальные кружки и собрания в слоях мелкопоместного дворянства, которые играли заметную роль в распространении музицирования. Инициаторами создания музыкальных кружков, а также их участниками являлись поэты, писатели, ученые, критики — любители искусства, выдвигавшие идею музыкального просвещения. Нередко такие кружки принимали форму

литературно-музыкальных собраний, в которых совмещались литературные чтения, занятия музыкой, беседы и дискуссии по различным вопросам искусства и литературы, по общественным и политическим проблемам. Становится очевидна роль музицирования в деле общемузыкального воспитания молодежи, приобщения юношей и девушек к миру прекрасного, развития в них потребности общения с искусством, любви к музыке.

Музицирование дворянского общества являлось не только приятным времяпрепровождением или полезным заполнением досуга, светским развлечением или способом скоротать время, оно также служило основой музыкально-художественного образования и воспитания детей в семьях состоятельных слоев населения. С самого раннего возраста обучение игре на каком-либо музыкальном инструменте, занятие пением занимали важное место в развитии детей, способствовали формированию чувства красоты и утонченности. Домашнее семейное музицирование распространялось как внешкольное обучение и становилось фактом широкого музыкального просвещения. В семьях русской аристократии обучение детей музыке, наряду с обучением иностранному языку и танцу, было явлением обязательным. Овладение «комплексом образованности» отвечало требованию светского общества.

Параллельно с внешкольным обучением, домашним музицированием во многих учебных заведениях XIX-XX в. существовало обучение игре на инструментах, а также сольному пению; индивидуальные и коллективные занятия хором, оркестром, ансамблевая игра. Преподавание музыки было серьезно поставлено в некоторых привилегированных учебных заведениях для благородного (дворянского) сословия, например, в женских пансионах благородных девиц, в пансионе при Московском университете, в училище правоведения и пр. К примеру, музыкальное образование в российских женских институтах в 1850-1880-е гг. получило достойное развитие: значительно возросло число воспитанниц, обучавшихся музыке, что привело к расширению базы учебного процесса. Женские учебные заведения давали своим воспитанницам такой уровень подготовки, который позволял им в последующем (как матерям, гувернанткам, наставницам) проводить работу по элементарному музыкальному воспитанию детей, а особо одаренные ученицы продолжали обучение в специальных музыкальных учебных заведениях. Назначение

преподавания музыки виделось в том, чтобы подготовить воспитанниц к деятельности «...в качестве преподавательниц элементарных музыкальных познаний...» (В. И. Адищев). Здесь не затрагивался вопрос о подготовке профессиональных учительниц музыке, институты в качестве общеобразовательных учебных заведений не могли и не имели права ориентировать воспитанниц на специальное музыкальное образование. Институтское общее основательное образование включало в том числе и музыкальное, целью которого было подготовить учениц — как будущих матерей или гувернанток — к тому, чтобы они могли обучать детей первоначальным основам наук, а также азам музыкального искусства.

Музыкальное воспитание включалось в учебный план кадетских корпусов, где осознавали его значительные возможности в воспитании и образовании мальчиков и юношей. Музыкальное обучение ориентировало педагогов-музыкантов на решение таких задач, как воспитание у кадетов интереса к музыке, потребности в ней, развитие у них музыкальных способностей, культивирование среди учащихся различных форм музицирования. Ведущее значение придавалось формированию умений самим исполнять музыку.

Очевидно, что в процессе воспитания музыкально грамотного человека музицирование занимало приоритетное место, как активная форма приобщения учащихся к музыкальному искусству, что позволяло освоить значительное число разнообразных высокохудожественных произведений церковной и светской музыки, оперной литературы. В результате подобной системы музыкального воспитания значительная часть русской интеллигенции выходила в жизнь, умея не только понимать музыкальный язык, но и владеть им. Постепенно в общественном сознании складывалось представление о «всевозможности» музицирования, что указывает на любительский его характер, в процесс которого может включиться каждый желающий в нем поучаствовать, даже если он и не имеет специальной музыкальной подготовки (Т. Л. Беркман, Л. В. Виноградов, Н. В. Голубева, Ю. В. Козырев, Т. Э. Тютюнникова).

Цель музицирования заключается отнюдь не в профессионализации музыкального образования. В данном случае под профессионализацией имеется в виду приобретение специализированных знаний, умений, навыков в сфере музыкального образования. Профессиона-

лизация не является сверхзадачей в области музицирования, потому что оно преследует иные цели. Цель музицирования — в формировании эмоционально-ценностного отношения человека к музыке, развитии его сущностных сил, воспитании музыкальности и общечеловеческих духовных качеств.

Музицирование выполняет ряд важных функций: гедонистическую, коммуникативную, гармонизующую, просветительно-познавательную, личностно-преобразующую, эстетическую.

В современной практике музыкального образования существуют разнообразные виды музицирования, которые активно используются при работе с детьми. Среди них певческое музицирование, музицирование на элементарных музыкальных инструментах, двигательное, речевое музицирование.

В начале XX в. в зарубежной педагогике появляется идея элементарного музицирования, предложенная немецким композитором и педагогом Карлом Орфом, как альтернатива профессиональному образованию, которое предназначалось для всех детей, независимо от уровня их способностей. Орф вводит в процесс музицирования органичную взаимосвязь музыки, движения и слова, которая составила фундаментальный принцип его педагогической концепции, основываясь на том, что музыка имеет генетические связи с движением и речью человека. С педагогической точки зрения именно это синкретическое единство речи и пения, музыки и движения, музыки и слова является близким к природе ребенка. Взаимосвязь музыки, слова и движения в элементарном музицировании помогает детям понять музыку, ощутить ее более полно, «пропустить» ее через слух, зрение, мышечные ощущения. Элементарная музыка являет собой образец высокой «педагогической музыки» (Т. Э. Тютюнникова).

Специфические особенности элементарного музицирования: отсутствие необходимости длительной специальной музыкальной подготовки, его любительский характер, коллективные и индивидуальные формы осуществления и т. д. — позволяют использовать элементарное музицирование в музыкальном воспитании и детей, и взрослых.

## §3. Цель и задачи музыкального воспитания в начальной школе

Целью музыкального воспитания младших школьников является формирование музыкальной культуры, как части духовной культуры человека. Данная цель была сформулирована в середине XX в. Д. Б. Кабалевским, создателем программы по музыке для общеобразовательной школы. Музыкальная культура школьника включает эмоционально-ценностное отношение к музыкальному искусству, развитые восприятие и интерес к музыке, сформированные знания, умения и навыки осуществления музыкально-творческой деятельности. Необходимо подготовить ребенка к эмоционально-ценностному отношению к искусству и жизни, развивать у него адекватное музыкальное восприятие, содействовать накоплению им опыта музыкально-творческой деятельности.

Процесс музыкального воспитания является комплексным и предполагает решение ряда задач:

— увлечь музыкой, вызвать интерес и любовь к музыке, способность видеть и ценить ее красоту, развить чувство сопереживания музыкальным образам, т. е. развить эмоциональную отзывчивость на музыку;

— развить музыкально-образное мышление, творческое воображение, восприятие музыки, способность размышлять о ней в связи с жизнью и другими искусствами;

— развить творческие музыкальные способности, практические умения и навыки в процессе исполнения, слушания, сочинения и импровизации; организации музыкального движения;

— развивать музыкально-эстетический вкус и потребность общения с музыкой;

— формировать опыт применения музыки в быту, досуговой деятельности.

В примерных программах по музыке, разработанных в русле требований Федерального государственного образовательного стандарта указывается на реализацию цели музыкального образования через систему ключевых задач личностного, познавательного, коммуникативного и социального развития школьников.

Личностное развитие школьников предполагает освоение мира в различных видах музыкально-творческой деятельности, воспитание самосознания и ценностных ориентаций, формирование эмпатии и эстетической восприимчивости.

Задачи познавательного характера включают развитие художественного мышления, умения наблюдать, размышлять, анализировать свои действия и явления жизни, искусства, музыкальные картины мира.

Задачи коммуникативного характера ориентированы на формирование у учащихся умений коллективного творческого сотрудничества, умений «слышать другого», умений поиска нетрадиционных решений творческих задач (Н. Г. Тагильцева).

К задачам социального характера относят освоение культурных и музыкальных традиций Отечества, малой родины, семьи, приобщение к художественным ценностям разных народов мира, зарубежному опыту.

Каждая конкретно поставленная задача состоит в создании условий для развития качеств личности учащихся, имеющих приоритетное значение в музыкальном воспитании. Из многогранного спектра личностных качеств, проявляющихся в разнообразном опыте музыкально-творческой деятельности, необходимо рассмотреть музыкальность, креативность и эмпатийность.

*Музыкальность* понимается как качество личности, находящее свое выражение в ее *предрасположенности* к общению с музыкой (Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева). Главным показателем музыкальности, по мнению Б. М. Теплова, является эмоциональная отзывчивость на музыку. В исследованиях К. В. Тарасовой конкретизируется, что музыкальность — это комплексное многоуровневое образование, состоящее из двух подструктур: эмоциональной отзывчивости на музыку и собственно музыкальных способностей. К музыкальным способностям относятся *сенсорные* музыкальные способности (музыкальный слух, чувство ритма), музыкальное мышление (репродуктивный и продуктивный его компонент), музыкальную память. Музыкальность как система взаимодействия компонентов формируется и развивается в музыкальной деятельности.

*Креативность* — качество личности, развивающееся в процессе общения с музыкой. Под креативностью ребенка понимают его твор-

ческий ресурс, *предуготовленность к созиданию нового в процессе музыкальной деятельности*.

В процессе творческой деятельности дети способны создать образцы творчества, которые могут носить как субъективно-творческий (или учебно-творческий — «новое для себя»), так и объективно-творческий характер («новое само по себе»), что характерно для наиболее одаренных детей.

В процессе общения с музыкой интенсивно развивается *эмпатийность*. Под эмпатийностью понимают способность к сопереживанию, к сочувствию, к установлению духовного контакта с людьми. При восприятии музыкального произведения происходит либо принятие личностью его содержания, а вместе с ним сочувствие, сопереживание лирическому герою либо его неприятие.

## §4. Принципы и методы музыкального воспитания

В современной музыкальной практике принципы являются исходными положениями организации и реализации музыкально-педагогического процесса. Среди общепедагогических принципов реализуются принципы развивающего и воспитывающего обучения, научности, систематичности и последовательности, наглядности, доступности, прочности, связи обучения с жизнью, сознательности и творческой активности.

В музыкальном образовании сформулированы специфические принципы, такие как тематическое построение программ по музыке, освоение учащимися музыкального наследия, направленность на духовное развитие детей, интонационно-стилевого постижения музыки.

Базовыми считаются:

— принцип контраста;

— принцип опоры на живое классическое музыкальное наследие;

— принцип историзма;

— принцип целостности урока музыки.

Также важны принципы импровизационности, художественности. Особенно важен принцип необыденности. Он помогает снять усталость, дает детям радость от общения с искусством.

В музыкальном образовании применяются как общепедагогические, так и специфические методы. Широко применим метод сравнения во всех его разновидностях, который предполагает наблюдение за музыкой, а также выразительными средствами музыки, как, например, сильные и слабые доли, акценты, динамика (громко, тихо), темп, тембр, ритм и т. д.

Словесные методы — беседа о произведении, рассказ о жизни и творчестве композиторов, объяснение основных функций музыки. Содержателен по своей природе наглядный метод, который включает: наглядно-слуховой метод, наблюдение за развитием музыкального содержания; работу с литературными источниками (исследовательская работа, работа в учебниках и музыкальных тетрадях, с энциклопедиями); видеоинформация (просмотр фрагментов из опер, балетов, репродукций, фотографий и т. д.).

Познавательную деятельность в процессе организации музыкального воспитания можно организовать при помощи объяснительно-иллюстративного, репродуктивного методов, а также методов проблемной ситуации, метода проектной деятельности.

К группе методов, определяемых спецификой музыкального искусства, относятся:

— метод наблюдения за музыкой (а не обучения ей); не навязывать музыку, а убеждать ею; не развлекать, а радовать;

— метод сопереживания;

— метод музыкального обобщения, «забегания вперед и возвращения к пройденному», метод размышления о музыке;

— метод эмоциональной драматургии;

— метод моделирования художественно-творческого процесса;

— метод создания композиции.

Перечисленные методы, направленные на развитие музыкального мышления школьников, адекватны эстетической сущности искусства, а также целям и задачам музыкального воспитания детей.

Так, метод «забегания вперед и возвращения к пройденному» материалу направлен на формирование целостного представления о музыке. Забег вперед создает ситуацию «разведки», а именно узнавания, насколько учащиеся подготовлены к восприятию нового материала, и, наоборот, «возвращение» позволяет увидеть новое, ранее не замеченное и еще раз насладиться музыкой. Метод эмоциональной драматургии активизирует эмоциональное отношение учащихся к

музыке, способствуя развитию интереса и увлеченности музыкальным искусством. Данный метод является основой при режиссуре урока музыки, а именно в определении его кульминационной вершины, эмоциональных контрастов и эмоционального пространства.

При организации музыкальных занятий, как правило, различные методы применяются в зависимости от вида музыкальной деятельности детей, типа урока, а также задач развития музыкальных способностей.

## §5. Содержание музыкального воспитания в начальной школе

В содержании музыкального образования ученые Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева выделяют четыре составляющих элемента: опыт эмоционально-ценностного отношения школьников к миру музыки; знание музыки и знания о музыке; музыкальные умения и навыки; опыт музыкально-творческой деятельности.

Знания о музыке включают представления о ее видах, направлениях, жанрах, а также о закономерностях функционирования и бытования музыкального искусства. Так, в основе всей системы знаний, приобретаемых в процессе музыкального образования, лежит знание об интонационной природе музыкального искусства, что помогает наблюдать развитие музыкальной мысли и понять характер музыкального высказывания. Интонация в музыке может выступать в четырех смыслах:

1. Технологический аспект — точность вокального или инструментального исполнения (например: фальшивая интонация).

2. Интонация как высотная организация тонов: повышение, понижение, вопросительная, утвердительная интонация.

3. Интонация как качество произнесения, носитель смысла.

4. Терминологический аспект. Важно разделять понятия «мотив» и «интонация». Мотив — это мелодическая структура, интонация — смысл, заложенный в этой структуре, отражение эмоционально-образного содержания произведения. Интонация может быть выразительной и изобразительной, иметь общее и различное с интонацией речевой.

Основополагающими знаниями являются представления учащихся о социальном предназначении музыки и формах ее бытования. Изучение основных жанров музыкального искусства: песня, танец, марш, опера, балет, симфония, концерт, сюита и т. д., способствует взаимодействию слушателя с композитором, а также осознанию взаимосвязи жизни и образа художественного произведения.

Круг знаний о музыке также составляют знания о творчестве композиторов, исполнителей, о хорах, оркестрах, ведущих музыкальных коллективах, музыкальных инструментах, об истории создания музыкальных произведений и многое другое.

Первостепенное значение для музыкального воспитания имеет знание самой музыки. Чем разнообразнее запас музыкальных впечатлений ребенка, тем больше у него возможностей для вхождения в мир музыки, для нахождения понятных и интересных ему музыкальных впечатлений. Важно, чтобы школьники знакомились с народной, академической (классической), духовной музыкой. Традиционно в содержание занятий входит вокальная музыка, инструментальная, вокально-инструментальная, программная (имеющая название) и непрограммная (без конкретного названия) музыка.

Важнейшими критериями отбора педагогического репертуара являются:

— художественность;
— воспитательная направленность;
— небольшие объемы;
— образные контрасты;
— учет психолого-возрастных особенностей детей.

Умения опираются на знания о музыке и представляют способы выполнения определенных действий. К музыкальным умениям относятся анализ музыкальных произведений, игра на элементарных музыкальных инструментах, эмоциональное исполнение музыки. В процессе музыкальных занятий формируются умения, такие как рассказать о своих чувствах, мыслях, переживаниях после прослушивания музыкального произведения; передать характер музыки в рисунке, в графической схеме, соответствующим движением тела; находить общее и особенное между разными прослушанными произведениями. В пении, игре на элементарных музыкальных инструментах, в движении под музыку на первый план выступают умения представить звучание конкретного музыкального продукта в определенном

характере, а затем исполнить его в своей авторской трактовке. Также выделяются умения импровизировать и сочинять музыку по заданным моделям: ритмическим, словесным, графическим и т. д.

Музыкальные навыки представляют собой автоматизированные умения, опирающиеся на музыкальные знания и умения, являясь основой для исполнительских видов музыкальной деятельности детей (пение, игра на элементарных инструментах, движение под музыку). Так, в пении необходимо формировать навык певческой установки (ровное положение корпуса, плечи расправлены и опущены вниз, голова прямо); звукообразования (округленный напевный звук); артикуляции (дикция: многократно усиленный по сравнению с речевым, очень короткий согласный (В. В. Емельянов)). В игре на музыкальных инструментах формируются навыки: звукоизвлечения, звуковедения, навыки контроля за стройным, согласованным звучанием всех инструментов, исполняющих музыкальную композицию.

Опыт творческой деятельности включает различные виды музыкальной деятельности детей, в которых проявляется творческая самореализация ребенка в искусстве. В общем музыкальном образовании ставится задача пробудить творческое начало в ребенке, возбудить у него интерес не только к результату, но и к процессу музыкальной деятельности, в которой ученик открывает что-то новое для себя. Необходимо «вызвать» творческий дар: способность изобретения и комбинирования материала.

Опыт эмоционально-ценностного отношения к музыке включает эмоциональное переживание. Вот, что под этим понимал автор отечественной музыкально-эстетической концепции Д. Б. Кабалевский: «…«особое чувство» музыки, способность воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно с ней связанное; отличать в ней хорошее от плохого, на слух определять характер музыки, узнавать автора». Также особое значение имеет интерес школьников к музыке, сформированные эстетические вкусы и предпочтения. Опыт эмоционально-ценностного отношения учащихся к музыке во многом зависит от того, насколько понятна и близка интонация музыкального произведения. Поэтому необходимо пополнять интонационный фонд ребенка, организуя процесс общения с музыкой. Чем больше ребенок находит в музыке знакомых интонаций, тем более доступной становится для него эта музыка, ибо она приобретает для него определенный смысл.

Средствами музыки и развивается в человеке заложенное в нем музыкальное начало. Чем больше человек слышит в звуках, тем более он музыкален. Музыкальное переживание по своей сути — эмоциональное переживание, способность эмоционально отзываться на музыку, составляет центр музыкальности (Б. М. Теплов).

У ребенка мало знаний и опыта, но его эмоциональный мир необыкновенно ярок и сложен. Он обостренно чувствует добро и зло, фальшь и искренность. Обучение музыке способно сохранить в детях эту свежесть и обостренность чувств. «Дети с неразвитой эмоциональной сферой вырастают холодными и замкнутыми», — писал американский педагог Бенджамин Спок. Одним из важнейших средств эмоционального развития становится музыка, для которой язык эмоций — родной.

## §6. Профессиональные компетенции учителя начальных классов в области организации музыкальной работы с младшими школьниками

Выпускник, получивший квалификацию учителя начальных классов, должен владеть разными видами профессиональной деятельности, среди которых особое место занимает деятельность по художественному и музыкальному воспитанию детей. Однако таких дисциплин, которые ориентируют выпускника на это, всего две: «Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом» и «Теория и методика музыкального воспитания».

Значимость подготовки будущего учителя начальных классов к осуществлению деятельности по художественному и музыкальному воспитанию детей определяется тем, что почти в каждый предмет начальной школы, а также в различные формы воспитательной работы с учащимися включается искусство и те или иные виды художественной деятельности детей. Поэтому учитель начальных классов имеет возможность систематически осуществлять художественное и музыкальное воспитание младших школьников, положительно воздействуя на их эмоции, мотивы поведения и интересы. Реализация этого воздействия невозможна без комплексной теоретической, методической и практической музыкальной подготовки учителей начальных классов.

Как показывает педагогическая практика зарубежных стран, обучение в начальной школе также многопредметно и проведение уроков музыки для основного учителя не является проблемой. Например, в Японии каждый учитель ведет все предметы: родной язык, математику, музыку, рисование, физкультуру. В Венгрии при поступлении в педагогический вуз для подготовки учителей младших классов общеобразовательной школы наряду с экзаменами по языку и литературе необходимо сдать экзамен на профессиональную пригодность по музыке и пению. Уже только этот факт позволяет представить уровень музыкальной культуры учителя.

В Германии полифункциональность является исторически характерной чертой профессии учителя. При приеме в педагогические академии проверяются музыкальные способности и знания. Педагогика музыкального образования является одной из важнейших дисциплин высшей школы в этой стране.

В качестве примера можно привести умения учителей вальдорфских школ, сформированность которых лично наблюдал автор пособия. Педагог вальдорфской школы, являясь основным учителем для ребят на протяжении многих лет, не только ведет предметы естественно-математического и гуманитарного направления, но искусно играет на флейте, поет, танцует и организует рождественские песнопения, что показывает уровень его творческой активности как части профессиональной культуры. Такие учителя проводят уроки не только по общеобразовательным дисциплинам, но и ведут музыку, физкультуру, изобразительное искусство, ритмику. Поэтому-то при поступлении на педагогические факультеты университетов у абитуриентов проверяются их музыкальные способности, а в процесс их профессиональной подготовки включаются многие музыкальные дисциплины, среди которых есть и вокальное музицирование, и музицирование на элементарных музыкальных инструментах.

Наряду с профессиональной деятельностью педагога-музыканта, учитель начальных классов принимает самое активное и непосредственное участие в вопросах музыкального воспитания детей, обращаясь к возможностям музыкального искусства в занятиях интегративного типа с целью создания у младших школьников целостного представления о мире, занимаясь организацией внеурочной деятельности учащихся своего класса, в частности, подготовкой праздников, концертов, посещением театров оперы и балета, концертных залов и музеев музыкальной

культуры. Учителю приходится сталкиваться с проблемой разучивания с детьми песен для утренников и праздников, подбора аккомпанемента для небольших танцевальных номеров, «озвучивания» различных литературных и поэтических произведений.

М. С. Осеннева отмечает, что подобная работа требует компетентности учителя в области музыкального воспитания, что предполагает овладение рядом профессиональных компетенций:

• *готовностью к организации различных форм музыкального воспитания*. Обладать способностями:

— выявлять цель, задачи, принципы музыкального воспитания;

— выбирать адекватные поставленным задачам методы музыкального воспитания для достижения предметных, метапредметных и личностных результатов освоения музыкального искусства;

— учитывать в музыкально-педагогической деятельности основные компоненты содержания музыкального воспитания;

— применять современные педагогические технологии в организации различных видов музыкальной деятельности младших школьников на уроках музыки и во внеклассной работе в условиях внеурочной деятельности;

— осуществлять педагогический контроль над музыкальным развитием школьников;

• *готовностью реализовывать методическое обеспечение процесса музыкального воспитания*. Обладать способностями:

— применять в работе по музыкальному воспитанию младших школьников учебники, рабочие тетради по музыке, аудио-, видеозаписи, компьютерные технологии;

— составлять учебно-тематические планы, рабочие программы на основе разработанных федеральных программ с учетом вида общеобразовательного учреждения и возраста учащихся, конспекты уроков, занятий, внеклассных мероприятий;

• *готовностью к проявлению в музыкально-творческой, коммуникативно-организаторской деятельности следующих качеств, имеющих приоритетное значение:*

— музыкальности: демонстрация музыкальных способностей, музыкального вкуса, владение элементарными умениями музицировать;

— эмпатии: способности доброго, уважительного отношения к детям;

— креативности: творческий подход к процессу музыкального воспитания;

— артистизма: яркая образная речь, выразительная мимика, пластичность корпуса, режиссерское видение урока;

— толерантности: терпимость и доброжелательность к различным мнениям детей;

— стремление к самообразованию: способность систематизировать и оценивать педагогический опыт и музыкально-творческие технологии на основе проработанных литературных источников, самоанализа музыкально-воспитательной работы и саморазвития собственных элементарных исполнительских навыков.

Принимая во внимание указанные компетенции, следует обратить внимание на необходимость совершенствования музыкально-педагогической подготовки учителя начальных классов, а именно — формирование музыкально-практических умений педагога. Также существуют и другие факторы, указывающие на необходимость совершенствования практико-ориентированной подготовки. Например, желание самих студентов музицировать, их мнение о недостаточности практических знаний в освоении теории и методики музыкального воспитания младших школьников, а также сложившаяся ситуация, когда в школе нет учителя музыки и учитель начальных классов остается единственным человеком, способным осуществлять музыкально-эстетическую работу со школьниками.

Для формирования практических музыкальных умений будущих учителей начальной школы целесообразно обратить внимание на ресурсы музицирования, а точнее элементарного музицирования и элементарные музыкальные инструменты. Музицирование многообразно по видам, доступно для всех, кто желает приобщиться к музыке. Оно способствует созданию атмосферы общения, радости, творчества. Музицирование может быть организовано как комплексная исполнительская деятельность, связывающая разные звенья работы (Э. Бальчитис, Л. В. Виноградов, Л. Г. Дмитриева, Т. Э. Тютюнникова) — работу со словом, движением, музыкальными инструментами, ритмом, мелодией, танцем, пением в элементарных формах. Поэтому музицирование на элементарных музыкальных инструментах может также использоваться в комплексе с перечисленными элементами, что представляет благоприятные условия, активно участвовать в исполнении как детям, так и взрослым. Это и смена музыкальных

восприятий, впечатлений, «открытий», а также интенсивный приток разнообразной музыкальной информации. Игра на элементарных музыкальных инструментах создает условия, при которых можно сразу же, без особой длительной подготовки, начать музицировать. Известно, что большинство студентов педагогических факультетов вообще не имеют опыта музицирования и, кроме того, даже не имели возможность получить общее музыкальное образование ввиду отсутствия предмета «Музыка» в общеобразовательной школе (в основном это были сельские школы). Формирование у будущих учителей начальной школы умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах позволяет сбалансировать теоретическую и методическую подготовку, которая в большей степени основывается на знаниевом подходе.

Комплекс умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах у будущих учителей начальных классов может быть представлен следующими умениями: *умение играть на элементарных музыкальных инструментах, умение совмещать игру на инструментах с движением и умение объединять при музицировании слово и музыку*. Данный аспект обучения способствует формированию самостоятельности музыкально-практических действий педагога-неспециалиста.

В практике музыкального обучения применяются элементарные инструменты, которые подразделяются на безвысотные ударные инструменты (коробочка, рубель, трещотка, бубен, пандейра, маракасы, треугольник, барабан) и звуковысотные (ксилофоны, металлофоны и глокеншпили — колокольчики). Игра на этих инструментах является доступной формой музицирования. Само музицирование может быть коллективным (игра в ансамбле любым составом детей или взрослых) и индивидуальным, когда каждый участник реализует творческую задачу, соответствующую его способностям.

В процессе инструментального музицирования можно экспериментировать с разнообразным кругом интонаций, проследить их различное тембровое выражение. Играя на инструментах, можно применять широкие скачки; сопоставлять регистры; легко и удобно исполнять мелодии по слуху. Можно проследить зависимость характера звука, его интонационной выразительности от способа звукоизвлечения, динамических, тембровых, звуковысотных возможностей различных инструментов.

В элементарном музицировании музыка может быть связана с движением. Роль движения в восприятии музыки высоко оценена отечественными и зарубежными педагогами (Э. Жак-Далькроз, К. Орф, Г. Кетман, Б. Хазельбах, Б. Л. Яворский, И. В. Лифиц, С. Д. Руднева, Т. Э. Тютюнникова, Э. М. Фиш). Музыкальное движение способствует воспитанию умения слушать, воспринимать, оценивать музыку; развивает любовь к музыке, потребность в ней. Соединение музыки и движения дает новое ощущение музыки и новое качество движения. Движения усиливают эмоциональный отклик на музыку. Они созвучны двигательной природе ребенка младшего школьного возраста. Поскольку дети этого возраста особенно подвижны, они наиболее ярко и эмоционально воспринимают музыку через движение. Музыка, соединенная с движением, пробуждает у них светлые, радостные чувства. Но чтобы включать в данный процесс детей, учителю необходимо самому научиться исполнять, чувствовать и передавать органическое единство музыки и движения.

В музицировании и элементарном музицировании, в частности, музыка может органично сочетаться со словом. В своей каждодневной практике учитель начальных классов обращается к слову, что также с успехом может быть использовано учителем при организации музицирования с детьми. Почти все выразительные средства музыки оказываются доступными для изучения и в речевых упражнениях. Ритм, заключенный в словах, фразах, дети ощущают естественно и «извлекают» без всякого труда. Ритм слова можно прохлопать ладошками, сыграть на ударных инструментах, а потом представить в движении. Речевые упражнения способствуют развитию интонационного слуха. Речь содержит в себе оттенки смысла, которые могут иметь звуковое воплощение. Из одного слова может вырасти целая модель через различные интерпретации слова в динамике, регистре, в различном темпе, а также разными способами произношения: шепотом, со скрипом, в «нос» и т. д.

Соединение при музицировании речи, музыки, движения оказывается доступным для будущих учителей начальных классов, что позволяет им впоследствии трансформировать приобретенный опыт в педагогической практике. Индивидуальное сочетание предложенных средств активизирует творческое мышление молодых специалистов и подготавливает их к систематическому художественно-творческому образованию детей. Используя в комплексе речь, музыку и движе-

ние, будущие учителя начальных классов смогут активизировать свой творческий потенциал, выявить и развивать свою природную музыкальность и подойти к формированию самостоятельности музыкального мышления. Триединство слова, музыки, движения мы понимаем как приоритетное направление, целью которого является воспитание у будущих учителей начальных классов способности к самостоятельному инвариантному использованию имеющихся знаний, умений, навыков.

Каждое из умений не только может реализовываться автономно, самостоятельно, но и существовать как взаимопроникающее умение, взаимодействующее и взаимодополняющее друг друга. Можно играть на инструментах, одновременно напевая или проговаривая стих, сочетая это с движением, чередовать движение, музыку, слово в разнообразном изменении и комбинировании.

Творческие сочетания выделенных умений указывают на комплексность их применения. Приняв во внимание комплексность, исключается выделение какого-нибудь одного умения как приоритетного. Таким образом, выделенные нами умения взаимосвязаны и по своему значению являются равнозначными. В зависимости от педагогической целесообразности, возникающей на том или ином конкретном занятии, ведущим может быть то одно, то другое. Например, на каком-то этапе развития студентов им необходимо освоить основные виды движения (шаг, бег, кружение, поскоки и т. д.) и научиться комбинировать их. Одновременно двигаясь, студенты могут отображать ритм движений с помощью ударных инструментов, которые держат в руках (барабаны, бубны, клавесы, коробочка, маракасы), а другие, наблюдая — стараются передать ритм двигающихся на звуковысотных инструментах. Другой пример, когда на стихотворный текст следует исполнять мелодическое остинато на ксилофонах, при этом в данный фрагмент необходима двигательная вставка. В приведенных примерах применяются все три умения.

Рассматриваемые нами умения музицировать на элементарных музыкальных инструментах располагают каждого из студентов к активному участию в практических занятиях музыкой, позволяют выбрать любимый вид общения с музыкой и выявить свои творческие предпочтения. Каждый может реализовать себя в той или иной форме работы, ощущая комфортность, доступность и легкость вхождения в творческий процесс.

При формировании у будущих учителей начальных классов умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах развиваются и совершенствуются и личностные качества студентов. К ним можно отнести способность к импровизации, спонтанность, экспрессивность, гибкую и тонкую эмоциональность, навыки невербального общения, умение сотрудничать и взаимодействовать, решать задачи и проблемы творчески, потребность, а затем и умение находить в музыке средство гармонизации своего внутреннего мира.

Возможности предложенных умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах могут быть с успехом использованы будущими учителями как во внеклассной музыкально-эстетической работе, на уроках искусства, так и на других занятиях (литературное чтение, знакомство с окружающим миром, риторика).

## Резюме

Теория музыкального воспитания является областью научной дисциплины и рассматривается в соответствии с ведущими положениями теории музыкального образования. Теория музыкального воспитания раскрывает основные понятия и категории музыкального воспитания, что теоретически обеспечивает профессиональную подготовку будущих учителей начальных классов в сфере музыкального воспитания младших школьников.

Музыкальное искусство является неотъемлемой частью человеческой деятельности, личность может полностью раскрыться и сформироваться лишь при помощи и участии искусства. Работа по музыкальному воспитанию требует систематической и грамотной организации и является частью профессиональной деятельности, которую ведут педагоги начальной школы, воспитывая гармонично развитую личность. Важно как можно раньше создать ребенку такую художественную среду, в которой он бы жил и развивался, постигая жизнь и через слово воспитателя и других взрослых, и через разнообразие художественных средств. В мировой музыкальной практике представлен огромный опыт музицирования, потенциал которого может быть использован как учителями музыки, так и педагогами-неспециалистами.

## Вопросы для самопроверки

1. Раскройте значение музыкального воспитания.
2. Раскройте содержание термина «музыкальное воспитание».
3. Что такое музицирование?
4. Раскройте исторический аспект становления музыкального воспитания.
5. Какова цель музыкального воспитания?
6. Что такое элементарное музицирование?
7. Какие задачи музыкального воспитания в начальной школе являются приоритетными?
8. Какие трактовки музыкального воспитания существуют в педагогической науке?
9. Как соотносятся музыкальное образование, музыкальное воспитание и обучение?
10. Какую деятельность можно назвать музыкально-педагогической?
11. В чем разница между профессиональным и любительским музицированием?
12. Что составляет центр музыкальности?
13. Что значит эмоционально-ценностное отношение к музыке?
14. Как соотносятся действия педагога-музыканта и учителя начальных классов при организации музыкального воспитания младших школьников?
15. Объясните общее музыкальной и речевой интонации.
16. Какая музыка составляет основу музыкально-педагогического репертуара на уроках музыки? Почему это ценно для ребенка?
17. В чем заключается особенность методов музыкального воспитания?
18. Что важнее в музыкально-творческой деятельности детей: процесс или результат?
19. Что такое эмпатийность?
20. Охарактеризуйте задачи музыкального воспитания в начальной школе.
21. В чем находит свое проявление креативность ребенка в процессе общения с музыкой?
22. Какими возможностями обладает музицирование в плане художественного образования личности?

23. Охарактеризуйте возможности музыкального воспитания в учебно-воспитательном процессе младших школьников.

24. Раскройте особенности элементарного музицирования.

25. Охарактеризуйте различные категории знаний о музыке в музыкальном образовании.

26. Охарактеризуйте термин «музыкальное образование».

27. Раскройте содержание термина «общее музыкальное образование».

# ГЛАВА 2. МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

## §1. Виды музыкальной деятельности детей на уроке музыки в школе

В настоящее время в теории и практике музыкального образования наиболее востребованы следующие виды музыкальной деятельности: слушание музыки; хоровое пение; игра на музыкальных инструментах; движение под музыку; детское музыкальное творчество.

*СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ*

Главной задачей слушательской музыкальной деятельности является формирование слушательской музыкальной культуры школьников. Данная деятельность по своему содержанию является познавательной и способствует объемному получению знаний об интонационно-образной природе музыки, жанровом, стилевом разнообразии музыки, о композиторах, исполнителях, многое другое, в своей совокупности раскрывает учащимся многообразие и богатство музыкального искусства.

В начальной школе учитель начальных классов учит детей внимательно слушать музыку от начала до конца (в полной тишине, свободное положение корпуса, опора на спинку стула); чувствовать ее эмоциональное содержание, делать посильный разбор музыкального произведения, узнавать по звучанию известные музыкальные произведения, помнить их названия и имена композиторов. Для младших школьников наиболее близка музыка с несложным ритмическим рисунком, с яркими музыкальными интонациями, наличием контрастных частей и регистров, все это активизирует внимание слушателя.

Слушание музыки в начальной школе содействует развитию интереса к музыке и музыкальным занятиям; музыкального восприятия, музыкальной памяти, образного и ассоциативного мышления, воображения. Способствует воспитанию музыкального вкуса, нравствен-

ных и эстетических чувств, освоению музыкальных произведений и знаний о музыке, формированию эмоциональной отзывчивости.

При организации восприятия музыкального произведения учитель начальных классов может придерживаться следующих этапов:

— вступительное слово учителя;
— прослушивание произведения;
— беседа о прослушанном произведении;
— анализ музыкального произведения;
— повторное прослушивание.

Большое значение имеет вступительное слово учителя, которое должно увлечь, заинтересовать и настроить детей на последующий процесс прослушивания музыки. Настраивая учащихся на музыкально-слушательскую деятельность, учитель должен излагать свои мысли ясно и просто, речь должна быть яркой, образной и выразительной.

М. С. Осеннева предлагает использовать общепедагогические приемы, которые активизируют слушательское внимание: прием новизны и удивления, или способность заинтриговать учеников; моделирование ситуации, когда и дети и педагог становятся соучастниками какого-либо события (*представьте, если…*). Анализируя с детьми особенности музыкального произведения, уместно задать им ряд вопросов и заданий. К таковым можно отнести вопросы: какой характер у этой музыки; какие ассоциации возникли; какое настроение у музыки. После слушания можно обсудить название произведения, характер движения мелодии, состав инструментов, особенности исполнителей, регистры, тембральную звучность, особенности ритма, мелодии, темп, динамические оттенки *(тихо — p, громко — f)*.

Также активизирует восприятие музыки использование репродукций картин, рисунки, стихи, портреты, показ музыкальных инструментов, видеосюжетов, презентаций и привлечение детей к исполнению музыки в форме игры на элементарных музыкальных инструментах, музыкально-ритмических движений.

По-мнению А. Ф. Яфальян, слушание музыки является одним из важных, но и наиболее сложных видов музыкальной деятельности. Младшие школьники имеют незначительный багаж слушательской культуры. Поэтому нередко серьезная классическая музыка для них как «иностранная речь», которая красива и непонятна одновременно. Принимая во внимание психологические особенности возраста

младших школьников, их интерес ко всему новому, можно утверждать, что классическая музыка в данном случае просто необходима, т. к. способна выполнять функции: коммуникативную, эстетическую, этическую, познавательно-просветительскую, личностно и общественно-преобразующую, творческую.

Слушание музыки помогает детям внимательно относиться к окружающему звуковому миру, активизирует произвольное слуховое внимание детей, развивает их слушательский опыт, что является основой музыкальной культуры каждой личности.

*ХОРОВОЕ ПЕНИЕ*

Организация певческой деятельности младших школьников требует от педагога конкретных специализированных знаний и наличия специальных вокальных навыков. Как показывает практика, учителя начальных классов активно используют такой вид музыкальной деятельности, как пение, но не имеют практической подготовки в этой сфере. По утверждению А. Ф. Яфальян, учитель начальной школы может не иметь специальной вокальной подготовки, но должен обладать знаниями об экономичном использовании голоса и уметь их грамотно применить.

Культура пения и речи учеников зависит от певческой и речевой культуры учителя. Вне зависимости от проведения уроков музыки, постановка голоса должна стать необходимым компонентом развития общей профессиональной подготовки учителя начальной школы. Красота голоса — показатель здоровья и внутреннего состояния человека (А. Ф. Яфальян). Голос — как личность (В. В. Емельянов).

Пение в начальных классах, прежде всего, является коллективным видом деятельности. В процессе хорового пения формируется чувство человеческой общности, духовного единения, сопереживания. В каждом из детей заложено стремление к активным формам освоения музыкального искусства.

Правильное пение способствует развитию голосовых связок, дыханию, артикуляции. Хоровое пение повышает речевую культуру детей; улучшает красоту голоса; активизирует деятельность детей, повышает их жизненный тонус, тем самым увеличивает защитные свойства организма, является профилактикой простудных заболеваний.

Учитель должен обладать элементарными знаниями о том, что детский голос развивается неравномерно, голосовые связки находятся в постоянном развитии; пение — процесс физиологический, требует большой затраты энергии, а также мобилизации внимания. Не следует во время пения допускать переутомления детей, нужно исключить громкое, крикливое пение, обязательно соблюдать режим труда и отдыха, проветривать помещение.

При обучении пению важным является певческая установка. Под данным термином понимают соблюдение необходимых правил: стоять или сидеть подтянуто, но ненапряженно, развернуть плечи, голову держать прямо. Нужно добиваться того, чтобы процесс пения был естественным и органичным, научить детей издавать напевное, протяжное звучание, тянуть звук, округлять гласные и быстро, четко произносить согласные.

К методическим рекомендациям по разучиванию песен учителем начальных классов можно отнести:

1. Пение простых, легко запоминающихся, небольших по диапазону песен.

2. Полезно использовать пение без сопровождения (a capella). Частое использование инструмента, а тем более фонограмм ограничивает голосовое развитие детей, т. к. позволяет исполнять в основном полутона, что, в свою очередь, трудно фиксируется детьми. Человеческий голос во многом богаче, он может воспроизводить четвертную и восьмую тона. Кроме того, использование электронных фонограмм во много раз превышает звучность детских голосов и провоцирует их на форсированное, крикливое исполнение, выражающееся в скандировании под музыку и неточное (фальшивое) интонирование.

3. Не навредить! (не стремиться разучивать современную популярную музыку; обращать внимание на тексты песен, помнить о формировании эстетического вкуса детей).

Использовать приемы: пение про себя, активное беззвучное произнесение текста в ритме; пение вслух через фразу; чередование исполнения по рядам; поочередное пение мальчиков-девочек; разучивание по фразам. Недопустимо при разучивании проговаривать слова песни вслух без мелодии. Это приводит к нечистому интонированию. Необходимо помнить, что текст и мелодия едины! Петь нужно радостно, звонко, эмоционально, с чувством!

*ИГРА НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ*

Игра на музыкальных инструментах развивает творческие способности младших школьников посредством музицирования в ансамбле и оркестре.

В организации детского оркестра используют элементарные музыкальные инструменты — ударные (бубен, барабан, ложки, колокольчики, коробочка, треугольник), духовые (свистульки, свирели, блокфлейты), струнные (гусли). Элементарные музыкальные инструменты широко применимы в музыкальном воспитании детей как в России, так и за рубежом. Роль элементарного инструментария подчеркивается отечественными (Н. А. Ветлугина, Л. В. Виноградов, Н. В. Голубева, Л. Г. Дмитриева, В. А. Жилин, Т. Э. Тютюнникова) и зарубежными (К. Орф, Пьер Ван Хауве, Ш. Сузуки, Г. Кетман, Н. Берцхайм и др.) авторами.

Особый интерес вызывает специальный комплект инструментов, называемый в практике музыкального образования «Орф-инструменты», разработанный немецким композитором, педагогом Карлом Орфом именно для музыкального воспитания детей. Этот инструментарий состоит из ксилофонов, металлофонов и глокеншпилей-колокольчиков. Почти все инструменты Орфа по способу игры называют ударными. В отечественной литературе их подразделяют на мелодические и немелодические (ударные, ритмические) инструменты (Прил. 1).

Еще одно название элементарных инструментов, предложенных Орфом, — штабшпили (от нем. *Stab* — палочка, т. е. игра палочками). Они разделяются на звуковысотные (ксилофоны, металлофоны, глокеншпили) и различные виды ударных (треугольники, тарелки, барабан, бубны, коробочки, клавесы, блоки, маракасы, пандейра, рубель, трещотка, ложки, бубенцы) (см. Прил. 1). Инструменты состоят из съемных пластин и сделаны из хороших пород дерева и особых сплавов. Они располагаются над резонаторной коробкой и крепятся на специальные штифты. К инструментам прилагается комплект палочек с головками из различных материалов, которые позволяют извлекать разнообразные по тембру, очень красочные звуки. Комплект орфовских инструментов позволяет играть и импровизировать в ансамбле любым составом детей или взрослых, т. к. каждый в нем может получить задачу, соответствующую его способностям. Такой инструментарий легко сочетается с музыкальным движением, что

также позволяет музицировать всем. Это главное педагогическое достоинство инструментария [14. С. 110-112]. У детей со слабыми музыкальными данными постепенно пропадает ощущение своей музыкальной неразвитости.

Элементарные музыкальные инструменты располагают как к репродуктивному (воспроизводящему), так и к продуктивному (творческому, импровизационному) музицированию. Полученные навыки игры на элементарных музыкальных инструментах позволяют:

— импровизировать;
— находить собственные мелодии и ритмы;
— сочинять коллективно;
— подбирать аккомпанемент к песням;
— играть несложные мелодии.

## ДВИЖЕНИЕ ПОД МУЗЫКУ

Движение под музыку развивает у младших школьников чувство ритма, способность улавливать настроение музыки, воспринимать и передавать различные средства музыкальной выразительности (ускорение и замедление (темп), усиление и ослабление (динамика), характер мелодии, контрастность частей произведения.

Основная цель организованных музыкально-ритмических движений — формирование у детей восприятия музыкальных образов в движении и способности выражать их соответствующими музыкально-двигательными формами. При выполнении музыкальных движений необходимо добиваться слитности характера движения и звучавшей музыки.

В работе с младшими школьниками целесообразно использовать следующие виды музыкально-ритмических движений:

— упражнения. Их цель — формирование основных навыков и умений выразительного движения (музыкальный шаг, бег, поскоки, кружение);

— также упражнения могут иметь образное название («кружится вьюга», «после дождя»; «осенний листопад» и т. д.);

— музыкальные игры (сюжетные и несюжетные: «Кот и мыши», «Медведь и пчелы»);

— детские пляски, хороводы и танцы, основанные на элементах народных и классических танцевальных движений (с зафиксированными движениями, комбинированными, спонтанными, бессознательными).

По-мнению выдающегося психолога Б. М. Теплова, восприятие музыки совершенно непосредственно сопровождается теми или другими двигательными реакциями, более или менее точно передающими временной ход музыкального движения. Очень часто взрослые, и дети, слушая музыку, ощущают желание двигаться в ритме. Начинают делать движения руками, притопывать ногами, покачивать головой. Это бессознательный танец.

В исследовании А. Ф. Яфальян, музыкальная деятельность детей рассматривается как позитивная, усиливающая возможности ребенка. Пластические движения в кругу поразительно энергизируют детей. Дети вдохновенны и наполнены энергией. Ученый отмечает, что наиболее ярко это проявляется в хороводах. Исторически известна магическая сила хороводов, т. к. проявляются особенность и сила коллектива. Во время кругового (хороводного) действа каждый получал часть общей, усиленной друг другом энергии. Десять участников удесятеряют силу одного.

*ДЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО*

В последнее время в практике музыкального воспитания творчество рассматривается как основа любого вида музыкальной деятельности детей. При этом критерием творчества, по мнению исследователей, выступает «предуготовленность к творчеству, когда ученик хочет и готов постичь смысл своей деятельности, когда у него появляется ощущение необходимости сравнить, соотнести, выбрать и найти то, что лучшим образом может выразить его слышание и видение того или иного явления, события, факта, его собственное художественное отношение в целом» (Л. В. Школяр).

Традиционно детское музыкальное творчество включает импровизацию и сочинение музыки. Импровизация представляет собой процесс спонтанного сочинения детьми нового музыкального материала. Сочинение же музыки предполагает организованный учителем творческий процесс по созданию музыкальной композиции, отвечающий поставленным перед детьми задачам.

Значение импровизации и сочинения музыки чрезвычайно важно, т. к. способствует раскрытию «зоны ближайшего развития» ребенка (термин Л. С. Выготского). Кроме того, это настраивает взаимосвязь между воображением и реальностью.

Выделяют две формы творчества детей: воспроизводящее и изобретательное.

Современная музыкальная педагогика предлагает методы, которые дают возможность для сочинения элементарных (доступных) музыкальных композиций. Процесс сочинительства сопровождается радостью и удовольствием. А дети, как известно, творчески прогрессируют там, где испытывают успех и радость. Важно, чтобы творческая музыкальная деятельность осуществлялась в процессе взаимного общения школьников друг с другом, что обеспечивает процесс взаимного обогащения путем творческой музыкальной деятельности.

## §2. Организационные и содержательные основы урока музыки

Содержание и организация уроков музыки определяются программой по данному предмету. Каждая программа состоит из двух частей: пояснительной записки, где представлены цели, задачи и содержание программы, в котором раскрываются учебные темы по годам обучения, обобщен музыкальный репертуар, выделены требования к уровню развития учащихся.

В настоящее время существует несколько программ, имеющих федеральный статус. Данные программы рекомендованы Министерством образования. Авторы программ по предмету «Музыка»: Д. Б. Кабалевский, Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева, В. В. Алеев, Л. В. Школяр, Т. С. Челышева определяют разнообразные подходы к путям и средствам определения содержания и организации урока музыки.

Урок музыки обладает своими характерными чертами. Это, прежде всего, урок искусства, что обусловлено спецификой музыки, обращением к интонации в музыке, художественным отражением действительности в музыкальном произведении, феноменом музыкального творчества. При организации такого урока необходимо обращаться к живому образному звучанию музыки; совершенствовать духовный мир ребенка, его мировосприятие; организовывать коллективные виды музыкальной деятельности; пробуждать музыкально-творческий инстинкт в детях; быть одновременно организатором и

участником музыкальной деятельности на уроке; стремиться к построению занятий по законам эмоциональной драматургии.

Урок музыки объединяет в себе разные виды деятельности (слушание, пение, инструментальное творчество, музыкальное движение, детское творчество), что, в свою очередь, требует выстраивания целостности урока как музыкально-педагогической композиции. В начальной школе содержание и построение урока музыки в значительной мере обусловлено тем, что дети не могут длительное время заниматься одним и тем же в силу своих возрастных условий. Следовательно, смена видов деятельности должна осуществляться довольно часто.

В авторской интерпретации М. С. Осенневой урок музыки — это завершенный в смысловом, временном и организационном отношении определенный этап работы по музыкальному воспитанию школьников в целостном учебном процессе. На уроке музыки сочетаются фронтальная, групповая, индивидуальная формы организации учебной деятельности.

В качестве рекомендаций учителю начальных классов по организации урока музыки следует отнести:

— ограничение разговоров о музыке в пользу звучания самой музыки;

— организацию целенаправленной работы по накоплению музыкального репертуара в классе;

— систематическую организацию коллективных видов музыкальной деятельности;

— применение специальных методов музыкального воспитания;

— способность самому быть активным участником музыкального действа;

— необходимость помнить, что урок музыки не развлечение, а умное удовольствие, с огромными воспитательными и развивающими возможностями.

Для урока музыки свойственны общепедагогические элементы — изучение нового, закрепление, обобщение материала. Также предполагаются оценка знаний, умений, навыков школьников и домашнее задание.

Оценивание учащихся на уроке музыки имеет свою специфику.

Во-первых, отметка на уроке музыки является незаменимым средством стимулирования отношения учащихся к музыкальному искусству и музыкальной деятельности в целом.

Во-вторых, ориентиром для учителя в вопросе оценивания детей является содержание музыкального образования, а точнее — совокупность четырех элементов (опыт эмоционально-ценностного отношения к музыке, знание музыки и о музыке, музыкальные умения и навыки, опыт музыкально-творческой деятельности).

В-третьих, при оценке нужно учитывать исходные музыкальные способности детей, которые различны. Следовательно, основанием будет принцип сопоставления исходного и последующих уровней музыкального развития одного и того же учащегося.

В-четвертых, особую роль приобретают активность учащегося, динамика отношения к искусству и степень развития музыкально-творческих способностей. Музыкальные знания, умения и навыки являются, прежде всего, *средством* становления музыкальной культуры личности школьников.

Необходимо понимать, что специфика урока музыки как урока искусства требует необходимости широкого применения в первую очередь оценки, а не отметки. В отличие от отметки оценка не выражается в количественном измерении, т. к. основана на вербальном выражении отношения учителя к музыкальному развитию ребенка и позволяет богаче, тоньше и индивидуальнее констатировать степень и качество успехов учащихся.

## §3. Возможности музыкальной педагогики в учебно-воспитательном процессе младших школьников

Музыка в системе общеобразовательной школы может выполнять разнообразные функции в различных учебных ситуациях и в разнообразных формах может присутствовать и на других предметах.

Например, при переходе ребенка из детского сада в начальную школу, в процессе адаптации первоклассников. В данный период необходимо присутствие разнообразных художественных форм, что способствует реализации психических потребностей ребенка, пробуждает заинтересованность маленького школьника, содействует переводу игровой деятельности в учебную. По наблюдениям Б. С. Рачиной у первоклассников в первые шесть недель пребывания в

школе может быть особенно резко выражен адаптационный синдром (стресс), т. к. в этот период в результате адаптации к обучению возникает перестройка функциональных систем, что проявляется в изменении условно-рефлекторных и поведенческих реакций. Известно, что стресс может иметь как положительное, так и отрицательное воздействие. В данной ситуации положительное влияние на детский организм может оказать эмоциональная и двигательная активность (В. С. Ротенберг, В. В. Аршавский). Соответственно в данный период необходимо включать музыкальный компонент, учитывая сильные и слабые стороны адаптационного синдрома.

Также музыкальные занятия могут стать важным фактором реабилитации детей в период школьной дезадаптации. При этом ее преодолению может способствовать организация творческих заданий, что улучшает эмоциональный фон и формирует положительное отношение к обучению, содействует двигательному раскрепощению, проявлению эмоциональной экспрессии.

Значительна роль музыкального искусства при обучении в коррекционных классах, где учебно-воспитательный процесс опирается на эмоциональный компонент психики ребенка. Сегодня музыка широко применяется для лечения пациентов с проблемами эмоционального развития: с неврозами, с аутизмом, с фрустрацией. В данном случае ведущим методом становится катарсическая разрядка (Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева). При этом функция музыки состоит в избавлении человека от угнетающих чувств. Специально подобранная и педагогически направленная музыка усиливает музыкальное восприятие, вызывая аффективное переживание, которое многократно усиливается, после чего наступает успокоение. Вступая в диалог с чувствами, она помогает не только расширить и обогатить сферу эмоциональных состояний ребенка, но и помочь осознать собственные переживания и, таким образом, в определенной степени нивелировать процесс невротизации.

Арт-терапевтическое воздействие музыка способна оказывать даже на делинквентных детей (дети, которые имеют значительные отклонения в поведении). Возможности музыкальных занятий таковы, что позволяют учитывать разные психологические состояния детей, подбирать соответствующий музыкальный материал, виды деятельности, тем самым регулируя поведение и психологическое состояние детей, создавая комфортную обстановку и эмоциональную удовлетворенность.

Исследования ученых свидетельствуют о том, что под влиянием музыкальных впечатлений начинают разговаривать самые инертные дети с отставанием в развитии. С восприятия и познания красоты начинается воспитание эмоциональной отзывчивости, что активно стимулирует работу мысли, что подтверждает тесную связь эмоций и мышления. И. П. Павлов писал, что «...главный импульс для полушарий коры головного мозга идет из подкорки. Если исключить эти эмоции, то кора лишается главного источника силы».

Особую значимость приобретает направленность музыкально-эстетической работы на насыщение эмоционально-эстетической атмосферы школы чувством радости от общения с музыкой, от музыкальных занятий. Музыкальная поддержка стимулирует радость познания. Музыка может стать фактором положительного настроя на обучение. Как показывают исследования зарубежных ученых, дети, занимающиеся музыкой, обладают лучшей реакцией, легче усваивают счет. Была зафиксирована прямая связь между музыкальными и математическими способностями ребенка. Учителя начальной школы отмечают, что после уроков музыки очень хорошо проходят уроки чтения, дети более обостренно воспринимают материал, активнее думают.

Музыка будит мысль. Венгерский педагог Тибор Шараи считает, что «...слушание музыки способствует лучшему усвоению познавательного материала других предметов, уменьшает чувство перегруженности». Музыкальная деятельность детей, включающая игровые элементы, художественные переживания, является своего рода противовесом научным дисциплинам, выполняя в учебно-воспитательном процессе функцию разрядки, способствуя тем самым освоению познавательного материала других предметов и обостренному восприятию других искусств.

Музыкальное переживание не только удовлетворяет собственно эстетические и общие духовные потребности человека, но и питает саму его психику, чувственность, воспроизводит, восстанавливает собственные психоэнергетические силы.

Музыка может стать элементом организации учебного процесса. Например, выполнение под фоновое музыкальное звучание заданий по письму; заучивание алфавита по иностранному языку; «озвучивание» литературных и поэтических произведений; применение музыкальных минуток, зарядки на уроках и переменах.

Музыка как средство образовательной деятельности: в музыкально-математической методике В. А. Лаптевой; методике обучения чтению Н. А. Зайцева; «Буквы в рифмах и звуках» М. Л. Космовской.

Учебная работа по музыке, сочетающаяся с общешкольной работой, приучает детей к организованности, бережному отношению к рабочему времени, умению быстро переключаться с одного вида деятельности на другой, воспитывает трудолюбие.

## §4. Методика формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах

При организации музыкально-воспитательной работы с детьми наиболее целесообразно обратиться к практической музыкальной деятельности, которая по своему содержанию может быть реализована учителем начальных классов, не имеющим профессиональной подготовки. Сегодня это возможно при использовании элементарных музыкальных инструментов, которые применяются в педагогике как при обучении детей, так и взрослых.

Наиболее целесообразно обратиться к элементарной музыке, что значит «доступная», «креативная», «продуцирующая» (К. Орф), не требующая заучивания и точного воспроизведения. Элементарная музыка доступна как детям, так и взрослым, каждый, кто к ней прикоснется, сможет чувствовать себя успешным и самостоятельным. Ее назначение и области применения — педагогика, воспитание. В основе элементарной музыки — органичная взаимосвязь музыки, движения и речи. Каждый из элементов комплекса может иметь сферу педагогического воздействия как более узкую, так и более широкую, взаимодействующую с остальными. Можно играть на инструментах, одновременно напевая или проговаривая стих, сочетая это с движением, чередовать движение, музыку, слово в разнообразном изменении и комбинировании.

Организация элементарного музицирования требует определенных методических умений, а именно умения поставить, сформулировать цель, задачи, объяснение способов решения этих задач. В процессе проведения занятий ставится задача осуществления твор-

ческого взаимодействия между детьми, между учителем и детьми, между учителем и отдельным ребенком.

Данная работа может быть построена по этапам.

Первый этап — информационно-репродуктивный, способствует становлению когнитивной основы формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах. Целью данного этапа является формирование знаний о музицировании и целесообразности его применения в учебно-воспитательном процессе младших школьников. Данный этап позволяет:

— приобрести знания о возможностях элементарных музыкальных инструментов;

— сформировать умение исполнять музыкальные фрагменты на элементарных музыкальных инструментах.

В работе должны применяться простые музыкальные инструменты, не требующие от играющих на них решения сложных технических задач. Это, прежде всего, ударные инструменты, которые определяются в музыкальной литературе как ритмические, не обладающие определенной высотой тона. К ним относятся треугольники, тарелки, барабан, бубны, коробочки, клавесы, блоки, маракасы, пандейра, рубель, трещотка, ложки. Кроме того, на данном этапе возможно знакомство и со звуковысотными инструментами, на которых можно исполнять простейшие мелодии, создавать «элементарную музыку» (К. Орф). Такими являются ксилофоны, металлофоны, колокольчики.

Сначала необходимо познакомиться с названиями инструментов, учиться различать на слух тембры инструментов и осознавать их выразительные возможности. Затем переходим к овладению приемами и способами игры на каждом инструменте, понимая выразительные особенности звукоизвлечения. Осваиваем разнообразные способы звукоизвлечения на металлофонах, ксилофонах: глиссандо, поступенное скачкообразное движение вверх, вниз; осторожное тремолирование, широкие скачки, акцентирование долей.

На этом этапе допустимо в основном копирование музыкальных фрагментов, которые предложит учитель, или сочинения школьников, имеющих навыки музицирования, приобретенные ранее. Зрительно запоминая игру исполнителя, обучающиеся повторяют краткий мотив, интонацию, мелодию или исполнительский прием на том или ином инструменте. Следует отметить, что чаще всего музыкальный

материал осваивается сразу всем классом. Дети, не исполняющие на инструменте музыку, также участвуют в разучивании: хлопают (сильные доли, акценты), поют мелодию, исполняемую на звуковысотном инструменте, используя для этого подходящие слоги. Тот, кто не был занят в данный момент игрой на инструментах, может наблюдать за исполняющими музыку, запоминая то, что они играют. Через некоторое время дети меняются ролями.

На этом этапе возможны следующие упражнения:

— «Музыкальная лестница», где отрабатывается прием поступенной игры мелодии вверх, вниз на полном звукоряде металлофона и ксилофона;

— на усвоение ритмических фигур, что включало проигрывание заданного ритмического мотива (Прил. 3);

— на исполнение различных интонаций (восхищения, печали, утвердительные, грустные, радостные и т. п.).

Рекомендуются задания на передачу равномерной пульсации метрических долей маршевой музыки на ритмических инструментах. В это время учитель может исполнить музыку марша на фортепиано или включить записанный вариант. Эффективнее сначала использовать произведения, имеющие одинаковый темп, затем включать пьесы с контрастными темпами. Необходимо использовать упражнения на чередование сильных и слабых долей.

Далее можно использовать упражнения на сочинение инструментального сопровождения. Эти сочинения проигрываются на ритмических и звуковысотных инструментах. Для этого используются следующие модели:

— «Музыкальный диалог», задание предполагает инструментальное сопровождение к приветствию учителя;

— игровое упражнение «Эхо», в котором учитель начальных классов исполняет на каком-нибудь акустическом инструменте (блок-флейте, гитаре, баяне, аккордеоне) выразительный мотив песни, а учащиеся отвечают повторением его ритмической фигуры на ударных инструментах;

— упражнения, сопровождающие пение учителя или детей равномерными постоянно повторяющимися ритмическими ударами (пульсацией).

На этом этапе можно предложить для освоения в игре следующий музыкальный материал: М. Ройтерштейн «Дядя-Федосей», «Ку-

кушка и дятел», «Лиса»; обр. М. Ройштейна русская народная прибаутка «Дождик»; обр. Т. Тютюнниковой русская народная потешка «Скок, скок» (Прил. 5).

Репродуктивное музицирование данного этапа включает объединение элементарной музыки и движения. В связи с этим используются упражнения на создание двигательного аналога прослушанному музыкальному фрагменту. Движение может родиться из предложенного детьми ритмического аккомпанемента: бег, прыжки, поскоки, кружение. Им также можно предложить озвучить на элементарных музыкальных инструментах несколько движений, придуманных одноклассниками. Для того чтобы озвучить движения, необходимо отразить темп, характер мелодии и динамику.

С помощью разнообразных движений можно передавать ритмический рисунок музыки, направление движения мелодии и динамику ее исполнения. Например, в задании: «Узнай танец», в котором группа школьников или один ребенок исполняют движения, характерные для своего танца. Другие ребята могут озвучивать предложенные движения на инструментах, определять название танца, придумывать ситуации, когда он может исполняться.

Упражнение «Кто идет?», предполагает поиск выразительных движений. Это прыжки зайчат, шаги медведя, походка лисы, движения черепахи под соответствующее музыкальное сопровождение.

На этом этапе используются игры, например, игра «Эхо». Учащимся следует повторить ритмический рисунок с помощью притопов, хлопков, шлепков. В данных упражнениях музыкальный материал сначала должен быть исполнен учителем или ребенком, который хорошо умеет исполнять мелодии на звуковысотных инструментах, а затем остальные ребята могут на этих же инструментах повторять прозвучавшую музыку. Или сначала группой ребят демонстрируется выразительный ритмический мотив в движении, а затем одним ребенком этот мотив повторяется хлопками или притопами.

В течение информационно-репродуктивного этапа почти все время на практических занятиях занимает работа над упражнениями. Она способствует не только освоению способов звукоизвлечения, звуковедения, но и помогает созданию положительного эмоционального фона на занятии, когда все творчески взаимодействуют друг с другом, создавая атмосферу сопричастности музыке и сотворчества друг другу. Постепенно, по мере овладения разными способами му-

зицирования на элементарных музыкальных инструментах происходит повышение уровня интереса ребят и самого учителя к активной самостоятельной творческой деятельности — музицированию на различных инструментах.

На данном этапе используются задания на самостоятельное сочинение небольших попевок и ритмического аккомпанемента к детским играм. Например, учащимся предлагается сочинить музыку под названием «Птичьи песенки», музыкальные загадки «Что я слышал в лесу?» и «Музыкальный разговор». Они придумывают звуковое оформление к русской народной игре «Матица», белорусской народной игре «Эй ты, душка», к песне Д. Б. Кабалевского «Игра в гостей».

Особый интерес у ребят вызывает задание, проводимое в форме игры. Например, с таким названием: «Звучащие картинки». Сначала ребятам предлагается изучить содержание картинок, разглядывая их внимательно. На предъявляемых для восприятия картинках изображены такие сюжеты, как, например, марширующие солдатики, танцующая пара, девочка, убаюкивающая куклу, восход солнца в лесу, весенняя капель, скачущая конница, поющие дети и т. п. Затем эти рисунки необходимо разложить на столы, стулья в аудитории и даже на пол. Раскладывать картинки необходимо лицевой стороной вверх. С началом звучания музыки ребята начинают двигаться по всему пространству кабинета, рассматривая картинки. По окончании звучания музыки каждый из детей берет ту картинку, возле которой остановился. Затем он должен сочинить мелодию на изображенный сюжет картинки и исполнить ее на элементарном музыкальном инструменте, выбрав его по-своему усмотрению.

На данном этапе методики применяются следующие методы:

— объяснительно-иллюстративный метод, суть его заключалась в том, чтобы сформировать у учащихся теоретические и практические представления об инструментах и способах игры на них;

— репродуктивный метод, суть его заключалась в регулировании деятельности обучающихся, которая выполнялась по предложенному образцу. Музыкальный материал чаще всего составляют упражнения, которые воспроизводятся после показа учителя или ведущего;

— метод наблюдения, в ходе которого выявляются особенности реакций школьников на процесс их включения в стихию музицирования.

Следует отметить, что в процессе игры на элементарных музыкальных инструментах возникают огромное желание и интерес взаимодействия с предлагаемым музыкальным материалом. Ребята, с легкостью повторяя упражнения за учителем, проявляя свою эмоциональность в двигательных формах, в игре на инструментах, в игровой деятельности накапливают музыкально-творческий опыт. Совершенствуется опыт и самого учителя. Быстро запоминая предложенный музыкальный материал, с легкостью осваивая разные виды упражнений, дети имеют возможность проявлять самостоятельность и инициативность в творчестве. Кроме того, ребята помогают разучивать музыкальный материал тем, кто чувствует себя скованно и неуверенно.

Второй этап характеризуется как информационно-продуктивный, на котором предполагается развитие умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах.

Цель этого этапа — формирование у обучающихся умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах посредством продуктивной музыкально-практической деятельности.

Задачи этапа:

— совершенствовать умение воплощать знания о музыкальных возможностях элементарных музыкальных инструментов при исполнении небольших музыкальных фрагментов;

— выработать у учащихся самостоятельность действий при исполнении музыкальных фрагментов на элементарных музыкальных инструментах;

— формировать умение отображать характерные особенности музыки в движении и движения в музыке;

— формировать умение озвучивать тексты стихов.

На данном этапе учащиеся вместе с учителем начальных классов продолжают овладение способами и приемами игры на элементарных музыкальных инструментах, закрепляют знания о доступности и удобстве простейших музыкальных инструментов, реализуя эти знания путем собственной практической деятельности. Организуется процесс освоения художественных и технических возможностей тех музыкальных инструментов, которые применялись в ходе информационно-репродуктивного этапа, что позволяет экспериментировать с достаточно разнообразным кругом музыкальных интонаций, которые характеризуются уже широкими скачками, сопо-

ставлением регистров, вариационным исполнением этих интонаций (изменения тембра, ритма, регистра звучания).

На данном этапе используется музыкальный материал, разученный раннее на информационно-репродуктивном этапе, что предполагает его дальнейшее усвоение, закрепление. Кроме того, используется и новый музыкальный материал, благодаря которому происходит развитие умений создавать ритмическое сопровождение к произведениям, сочиненным композиторами. Такими произведениями являются уже не только марши, но и танцы. Это могут быть такие произведения, как «Полька» М. И. Глинки, «Дед Мороз» Р. Шумана, «Марш» С. Прокофьева, «Марш» П. И. Чайковского из балета «Щелкунчик», «Клоуны» и «Кавалерийская» Д. Б. Кабалевского, «Вальс-шутка» Д. Шостаковича.

На данном этапе разучиваются и исполняются на элементарных музыкальных инструментах такие произведения, как русская народная игровая песня «Как у дяди Трифона», интонационно-речевая игра «Осенины, осенины» (муз. и сл. Т. Э. Тютюнниковой), «Между небом и землею» (сл. К. Станишевича, муз. Т. Э. Тютюнниковой), «В доме моем тишина» (сл. и муз. Т. Боровик), «Шаловливые сосульки» (обр. Т. Э. Тютюнниковой), игра с музыкальными инструментами «Дождик накрапывает».

На указанном этапе используются музыкально-ритмические, звуковысотные упражнения, которые выполняются с использованием элементов импровизации. Для этого сначала применяются такие упражнения: придумать «перестановку» услышанного ритмического мотива; путем изменения элементов исходного ритмического рисунка построить его дальнейшее движение, изменить окончание музыкальной фразы. Подготовительными произведениями к использованию импровизаций могут стать песни-игры: «Колобок», «Пятачок», «Музыкальная загадка» (муз. Л. Виноградова). В данном материале предполагается досочинить окончание, подобрав подходящую интонацию на металлофоне или ксилофоне.

В игре «Музыкальные перевертыши» нужно придумать «перестановку» прослушанного ритмического или звуковысотного мотива. Следует исполнить исходный звуковысотный мотив, а за ним — его измененный вариант. При этом необходимо первую часть фразы сопровождать на инструментах одной группы, а «перевертыш» — другой.

Особенностью данного этапа является то, что обучающиеся самостоятельно сочиняют музыкальные фрагменты на предложенные темы и создают двигательные аналоги воспринятого музыкального образа. Например, сочинить выразительные фразы в характере марша, польки, колыбельной.

Задание «Краски осени» включает создание собственного варианта музыкального сопровождения на инструментах, которое сопровождается импровизационными движениями, соответствующими изначально звучащей музыке. Данное задание может быть изменено следующим образом: одна часть школьников исполняет мелодию, а другая выполняет движения под музыку.

Формирование умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах осуществляется в процессе озвучивания слов и стихов. Например, к предложенному ритму, который исполняется учителем или ребенком (по желанию) на одном из ритмических инструментов, нужно придумать слова и даже целые фразы. Использовать задание на передачу ритма музыки в придуманных сочетаниях слов. Также использовать задания на озвучивание того или иного слова на определенном, подходящем, по мнению детей, музыкальном инструменте. Например, такие слова, как гром, роза, заяц, волк, Чебурашка, Баба-Яга и т. п.

На данном этапе можно применять небольшие стихотворения, слова, которые следует произносить выразительно, с определенной интонацией. Например, двухстрочное стихотворение «Птицы» (автор Е. И. Юдина):

Воробей, сорока, чиж,
Зяблик, ласточка и стриж.

Так, слово «воробей» можно произнести задорно; «сорока» — старчески-рассудительно; «чиж» — очень тоненьким голоском; «зяблик» — дрожащим, словно от холода, голоском; «ласточка» — нежно; «стриж» — как бы удаляясь в стремительном полете. Многократное повторение этих строчек способствует запоминанию их ритма и эмоциональной интонации. Далее нужно заменить одно любое слово хлопками, щелчками, а потом заменить звуками ритмических инструментов.

Выразительное чтение стихов позволяет школьникам вслушиваться в их текст. Затем выразительные интонации озвучиваются на звуковысотных инструментах. Ритм стихотворения тоже озвучивается, но уже

на инструментах ритмических. Ритм стихотворения может быть отражен и в определенных типах движений, выполняемых корпусом, головой, руками. Для этого направления работы можно использовать стихи М. Клоковой «Дед Мороз»; «Туча» из шотландской народной поэзии (пер. И. Токмаковой) (Прил. 7); В. Берестова «Дракон»; А. Шевцовой «Идем по дорожке лесной»; И. Галянт «Помидор»; С. Баранова «Часы с кукушкой»; Н. Ивановой «Разговор в лесу».

На данном этапе активно используются упражнения, в которых отсутствовали некоторые фрагменты графических и нотных записей. Ребята должны заполнить отсутствующий нотный текст музыкой, которая была сочинена ими самостоятельно. Затем эта сочиненная музыка записывается графическим способом: отмечается звуковысотность мелодии, если она исполнялась на звуовысотном инструменте. Таким образом, для выполнения этого задания включаются звуковысотные схемы, отражающие движение мелодии, а также графические «партитуры», указывающие инструмент и его «партию» (Прил. 6).

Знаки могут быть многосмысловыми и обозначать различные характеристики звуков. Поэтому одно и то же графическое обозначение может быть истолковано как характеристика тембра, соответственно которому нужно подобрать инструмент, как способ игры на инструменте, как отражение последовательности движения звуков и т. д. Графические символы могут быть придуманы для различных инструментов и затем использоваться для составления простейших тембровых партитур, в которых фиксируется последовательность игры инструментов, а также может моделироваться динамика и фактура в самом общем виде (Т. Э. Тютюнникова). Такие графические схемы рисуются на листах бумаги. Затем эти схемы исполняются школьниками или одним ребенком. Варианты озвучивания схем обсуждаются всем классом, после чего ребята выбирают наиболее удачную схему и наиболее удачное озвучивание этих схем. Ни один из предложенных вариантов озвучивания не отвергается, а принимается как возможный.

В ходе информационно-продуктивного этапа применяются поисковые методы. Они способствуют развитию у обучающихся инициативности, самостоятельности творческого поиска и анализа варианта, созданного другими.

На каждом музыкальном занятии один из детей (по желанию) имеет возможность поменяться местом с учителем и руководить

творческим музицированием. Подобное принятие роли учителя позволяет детям более полно ощутить особенности организации процесса музыкальных занятий. Для работы на данном этапе широко используется метод коллективного способа обучения (КСО), который был разработан А. Г. Ривиным и В. К. Дьяченко. Коллективным способом обучения, по мнению этих ученых, является такая его организация, при которой обучение осуществляется путем общения в динамических парах, когда каждый учит каждого. А. Г. Ривин и В. К. Дьяченко предлагают использовать идею взаимного обучения, не выделяя всех детей, используя форму динамических (меняющихся) пар, в которых ребенок выступает поочередно то учеником, то учителем. В процессе музыкально-педагогической работы учителей начальных классов перечисленные особенности коллективного способа обучения позволяют осваивать музыкальный материал непрерывно всем детям. Сотрудничество и взаимопомощь между ребятами в коллективном способе обучения (КСО) осуществляется в следующих формах: парная, когда один учит другого; групповая (один одновременно учит многих); коллективная (каждый учит каждого).

Исполнительские действия на данном этапе сочетаются и с импровизационными. Это способствует развитию креативности, внутренней свободы и ответственности за свои действия. Один из смыслов использования импровизационного музицирования заключается в том, что оно формирует позицию деятеля, создателя, исследователя, а не потребителя (Т. Э. Тютюнникова). Попытки в ходе данного этапа импровизировать побуждают их к поисковому, исследовательскому характеру, будоражат фантазию и воображение, создают атмосферу творчества. У школьников формируются умения фантазировать, придумывать, комбинировать музыку и речь, музыку и двигательные ее аналоги; музыку, речь и движение. «Темами для импровизации» становятся упражнения, которые разучивались в ходе информационно-репродуктивного этапа. Привлечение синкретичного или полихудожественного (Б. П. Юсов) использования слова, музыки, движения превращает упражнения в творческие задания, направленные на поиск и осуществление самостоятельных художественных продуктов, создаваемых в процессе музицирования.

Третий этап методики определяется как импровизационно-творческий. Он направлен на совершенствование и реализацию умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах.

Цель этапа: формирование умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах в самостоятельной творческой деятельности.

Задачи данного этапа:

— направить действия обучающихся на создание собственных вариантов озвучивания стихов, детских игр, произведений детского фольклора;

— активизировать поиск в нахождении сюжетов, образов, тем для составления музыкальных композиций.

На данном этапе, помимо копирования и создания некоторых импровизационных фрагментов, разрабатываются и представляются собственные варианты озвучивания стихов, двигательных аналогов музыкальных фрагментов, детских игр. В процессе подготовки к творчеству важными являются жизненные и музыкальные впечатления ребят. От них требуется знание сказок, стихотворений, некоторых детских фольклорных жанров. Сначала необходимо вербально охарактеризовать героев книг, а также уметь рассказать об особенностях повадок разных зверей. Все это дает возможность для сочинения той или иной музыкальной игры и подбора к ней определенного музыкального материала. Для осуществления таких творческих заданий возможно самостоятельно находить литературный материал, намечать план включения в него определенных музыкальных фрагментов, сочиненных самостоятельно.

На данном этапе используются такие творческие задания, как:

— сочинить ритмическое инструментальное сопровождение к авторскому сюжету рассказа или к рассказу собственного сочинения (Прил. 4);

— дополнить двухтактовый мотив (ритмический или мелодический), предложенный учителем, используя металлофон, ксилофон или деревянные инструменты (клавесы, брусочки, коробочки, ложки) (Прил. 4);

— подобрать музыкальное сопровождение для обычных детских игр, от чего такие игры становились играми музыкальными;

— составить упражнения на ритмическую импровизацию, когда все отмечают хлопками один и тот же повторяющийся, неизменный ритм (остинато), на фоне которого один ребенок импровизирует хлопками свой собственный ритм;

— составить упражнение, включающее ритмическое сопровождение и двигательные импровизации. Данные упражнения сочиняются для исполнения парами, а иногда для группы исполнителей;

— попеременная импровизация хлопками того или иного ритма, когда сначала импровизирует один (один или два такта), затем второй, третий и т. д. Это же упражнение исполнялось не только хлопками, но и на элементарных музыкальных инструментах.

На данном этапе используется коллективная импровизация, что помогает каждому участнику музицирования проявить себя творчески. В процессе этой коллективной музыкальной импровизации предоставляется возможность досочинить мелодию или ритмический рисунок музыкального фрагмента, исправить ритмический рисунок, который исполнил другой ребенок, добавить в этот рисунок еще не звучавшую ранее ритмическую фигурацию. Для данной работы использовался особый тип импровизации, которая называется «импровизация по кругу» (Л. В. Виноградов). Каждый из коллектива группы демонстрирует свою идею — исполняет определенную ритмическую фигурацию на ритмических инструментах или проговаривает выразительно строчки стихотворения, демонстрируя танцевальное движение. Его поддерживает другой ребенок, демонстрируя свою идею. Таким образом, каждый участник группы оказывается задействованным в демонстрации своих творческих начинаний. Эти начинания выражаются по желанию детей — в слове, в движении, в музыке.

На данном этапе происходит знакомство с актуальными и прогрессивными методами организации творческой деятельности детей младшего школьного возраста. Так, реализуется в процессе музицирования метод моделирования художественно-творческого процесса (автор метода — Л. В. Школяр). В основе этого метода лежат принципы развивающего обучения. Данный метод трактуется как «универсальный и общий для искусства», требующий от учащихся «самостоятельности в добывании и присвоении знаний, не отчужденных от него; творчество, в котором на основе опыта, воображения, фантазии, интуиции учащийся сопоставляет, сравнивает, преобразует, выбирает, создает; условие развития способности к индивидуальному слышанию и творческой интерпретации» (Л. В. Школяр). Данный метод не нацеливает на разучивание (заучивание) по частям готового, уже созданного, а включает прохождение пути его создания. Например, предлагаются сюжетные этюды, основанные на свободных танце-

вальных импровизациях детей. В таких импровизациях, как «Жуки и бабочки», «Танец осенних листьев», «Хоровод снежинок», «Феи и гномы» и др. необходимо было осуществить ряд последовательных перевоплощений, требующих разных по эмоциональному наполнению движений. К примеру, предлагалось упражнение «Танец цветов» (автор А. Ф. Лобова). Каждому из ребят предлагается исполнить танец своего выбранного для импровизации любимого цветка. Затем, после описания этого цветка словами, ребята сочиняют для его характеристики определенное движение. Другая часть детей придумывает для цветка музыкальный фрагмент, который исполняется на том или ином музыкальном инструменте.

Третий этап, нацеленный на формирование импровизационно-творческих умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах, предполагает активное введение их в процесс самостоятельного творчества. Для этого часто использовался метод проектов. Данный метод возник в 20-е гг. XX в. в США и был связан с гуманистическими направлениями в философии и педагогике.

Применяемый метод способствует самостоятельному планированию создания творческого продукта в процессе музицирования. При этом воплощаются освоенные знания на практике, анализируется план создания творческого продукта на соответствие задуманного художественного образа. После знакомства с проектами других ребят группы анализируются проекты и выдвигаются собственные предложения для их улучшения.

В методе проектов активная роль принадлежит самим обучающимся, педагог является лишь организатором обучающей среды и условий для реализации педагогического процесса. Все это позволяет осуществлять в процессе музицирования субъект-субъектный подход. Решение поставленной проблемы, например, создать проект музыкальной сказки или музыкальной игры, требует от каждого создания творческого, индивидуального художественного продукта, который затем обсуждается всеми.

Метод группового проекта может применяться для разработки моделей внеклассных музыкальных занятий. Модель понимается нами как образец, как некая основа, которая задумывается детьми и педагогом. Но эту модель необходимо интерпретировать по-своему. Каждый к основной модели может добавить определенный музыкальный материал, озвучить сказку или стихи, придумать пластиче-

ское выражение музыки, выражение в движении сюжета картины и т. п. Например, на одном из занятий была предложена модель проведения внеклассного занятия по теме «Осень». В эту модель каждый затем добавлял что-то свое. Кто-то включал литературный и музыкальный материал, кто-то стихи, которые следовало озвучить, кто-то придумывал движения с красивыми желтыми листьями. Кроме того, в данную модель могли войти импровизационные задания. Например, ритмически озвучить мелкий осенний дождь или в движении изобразить осенний листопад.

Такая модель обязательно обсуждается. Ребята дают рекомендации своим одноклассникам, отмечают положительные моменты. При организации таких моделей важно, насколько соблюдены следующие принципы:

— стремление к синкретичному использованию музыки, слова, движения;

— стремление к соответствию музыкально-речевой и интонационно-тембровой характеристики предложенному сюжету;

— стремление использовать разнообразные элементы музицирования.

Для моделей таких занятий можно предложить такие темы, как «Посвящение в первоклассники», «Мы слушаем осень», «Морозкины забавы», «Весенние голоса», «Голоса леса», «Весновкин прибаутничек», «Потешные посиделки», «Праздник азбуки», «Мы идем в концертный зал».

## Резюме

Методика музыкального воспитания ориентирует учителя на живой процесс общения с учениками. Овладение методикой определяется ясным осознанием будущим учителем начальных классов того, что необходимо увлеченное отношение к музыке, желание заразить детей любовью к ней. Методика музыкального воспитания включает овладение технологией каждого из видов музыкальной деятельности учащихся и овладение на этой основе технологией организации музыкально-практической работы с младшими школьниками. Эффективность воспитания школьников через искусство всецело за-

висит от развития восприятия музыки и музыкальной деятельности в их взаимодействии. Так, в младшем школьном возрасте на первый план выходит собственная исполнительская деятельность детей, что в основе формирует художественное восприятие (М. С. Берлянчик). В младших классах при организации музыкальных занятий и внеурочной деятельности целесообразно использовать синтетические способы, объединяющие слово, музыку, движение в комплексы творческих действий.

## Вопросы для самопроверки

1. Перечислите виды музыкальной деятельности детей.
2. В чем заключается главная цель организации слушательской деятельности?
3. Что нужно учитывать при выборе музыкальных произведений для слушания?
4. Почему слушание музыки является познавательным для детей?
5. Что такое певческая установка?
6. В чем заключается охрана и гигиена детского голоса?
7. Почему музыкальные инструменты, применяемые в общем музыкальном образовании, называются элементарными? В чем их отличие от профессиональных инструментов?
8. Что является важным при выполнении музыкальных движений?
9. Что такое импровизация?
10. Вставьте необходимые по смыслу слова.

«Детское музыкальное творчество объединяет _____ и _____ музыки».

11. Назовите принципы построения урока музыки.
12. Можно ли на уроке музыки ставить отметку «3»?
13. Назовите ситуации учебно-воспитательной деятельности, в которых необходимо присутствие музыкального искусства?
14. Раскройте лечебный эффект музыки.
15. Что значит «элементарная музыка»?
16. Какие три элемента составляют основу в методике формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах?

17. Охарактеризуйте позицию учителя в музыкально-творческом процессе.

18. Как можно использовать музицирование на элементарных музыкальных инструментах в работе с детьми?

19. Назовите элементарные музыкальные инструменты.

20. Назовите способы музицирования на элементарных музыкальных инструментах, которые может освоить любой ученик начальной школы.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из главных типовых задач профессиональной деятельности будущего учителя начальных классов является формирование общей культуры учащихся, важной составляющей которой являются музыкальная и художественная культура (Д. Б. Кабалевский, Б. М. Неменский).

Выпускник, получивший квалификацию учителя начальных классов, должен владеть разными видами профессиональной деятельности, среди которых особое место занимает деятельность по художественному и музыкальному воспитанию детей. Будущий педагог начальной школы должен быть готов к нахождению путей организации жизни детей, создавая условия для реализации познавательной и творческой активности школьника, максимального развития его возможностей. Значительными ресурсами в решении этой задачи обладают различные виды музыкальной и художественной деятельности, т. к. они «созвучны» психофизиологическим особенностям младших школьников (наглядно-образное мышление, моторная активность, эмоционально-чувственный период развития и др.). Музыкальная деятельность способствует развитию эмоциональных, познавательных, психических процессов, что содействует общей способности человека в познании и освоении окружающего мира.

Важным является вопрос об организации грамотного подхода музыкальной деятельности младших школьников, что указывает на необходимость компетентности и учителя музыки и учителя начальной школы, которая зависит от теоретической и практической подготовки по теории и методике музыкального воспитания, от умений настроить процесс общения ребенка с музыкой, формируя основы музыкальной культуры.

**Данное учебное пособие дает будущему учителю начальных классов целостное представление о современной теории и методике музыкального воспитания и призвано помочь специалисту в организации учебной музыкальной работы с младшими школьниками.**

# ПРАКТИКУМ

**Задание к главе 1 §4. Принципы и методы музыкального воспитания**

Метод игры широко применим в практике музыкального воспитания младших школьников. Проанализируйте цель и составляющие компоненты предлагаемой ниже дидактической игры: игровой замысел, действия участников, роли, условия игры.

Выбирается водящий, который выходит из классной комнаты. Оставшиеся ребята договариваются и прячут металлофон, который должен будет найти водящий. Задача водящего — найти инструмент, внимательно прислушиваясь к исполнению песни остальных детей. Всем нужно соблюдать правило: усиливать звучание песни по мере приближения к месту, где спрятан инструмент, или, наоборот, петь тише по мере удаления от него водящего. Если ребенок обнаружит металлофон, он может исполнить на нем свою импровизацию, выступив в роли композитора.

**Задание к главе 1 §6. Профессиональные компетенции учителя начальных классов в области организации музыкальной работы с младшими школьниками**

Выполните предложенное задание.

*Копилка чувств (автор Е. И. Юдина)*

Содержание музыкального произведения очень трудно выразить словами. Тем не менее, можно попытаться описать, какие чувства и настроения пробуждает в нас музыка. Самостоятельно послушайте народную, духовную музыку, музыку зарубежных и отечественных композиторов. Это могут быть произведения Генделя, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, М. И. Глинки, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Э. Грига, Н. А. Римского-Корсакого, С. В. Рахманинова, С. Прокофьева (воспользуйтесь поиском в Интернете). Конечно, появятся любимые произведения и которые просто нравятся. Попробуйте побыть исследователем и составьте таблицу, где видно, какие чувства и настроения несут человеку музыкальные произведения.

| Настроение | Композитор | Название сочинения |
|---|---|---|
| Грусть | | |
| Радость | | |
| Мечтательность | | |
| Героические чувства | | |
| Трагические (страдание, безысходность) | | |
| Раздумья о жизни | | |
| Шутливое настроение | | |
| Ощущение сказочности, нереального | | |
| Волнение, трепет | | |

Наверняка в этой таблице окажутся фамилии композиторов, живших очень давно. Но, согласитесь, их музыка по-прежнему продолжает волновать людей. Какой же силой обладает музыка, чтобы возвеличить в человеке все самое замечательное!

**Задание к главе 2 §1. Виды музыкальной деятельности детей на уроке музыки в школе**

1. Целью вступительного слова перед слушанием музыкального произведения является достижение необходимого воздействия на учащихся, передача им знаний, убеждение в чем-либо. Речь учителя требует связного изложения мыслей, подготовки. Продумайте вступительное слово перед слушанием выбранного произведения из нижеприведенного списка. Обратите внимание на культуру речи: выразительность, интонационную окрашенность, грамотность, ясность.

**Предлагаемый музыкальный репертуар:**

*Итальянская полька. С. Рахманинов*
*Времена года. Фортепианный цикл. П. Чайковский*
*Руслан и Людмила. Опера. М. Глинка. Марш Черномора*
*Щелкунчик. Балет. П. И. Чайковский*
*Карнавал животных. К. Сен-Санс. Слон*
*Карусель. Д. Б. Кабалевский*
*Игра в гостей. Д. Б. Кабалевский, стихи Н. Рахилло*
*Волк и семеро козлят. Опера. М. Коваль*
*Три подружки. Д. Б. Кабалевский*

*Почему медведь зимой спит? Л. Книппер, стихи А. Коваленко.*
*Весело. Грустно. Л. Бетховен*

2. Подберите необходимые интонации, тон, темп и динамику речи, соответствующие художественному образу стихотворения Ф. И. Тютчева.

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный берег,
Бегут и блещут и гласят:
Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой Весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»
Весна идет, весна идет,
И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней!

**Задание к главе 2 §2. Организационные и содержательные основы урока музыки**

1. Проговорите сценарный ход представленного урока.

Тема урока: О чем музыка может рассказать?

Цель урока: направить внимание детей на взаимосвязь содержания произведения и интонационных средств музыкальной выразительности.

Задачи урока:

— формировать эмоциональное отношение к музыке;

— формировать умение размышлять о музыке на основе взаимосвязи музыки с жизнью;

— развивать музыкальное мышление детей;

— учить правильному голосообразованию.

Материалы и оборудование: слайды с репродукциями; запись музыкальных произведений на электронном носителе (используется муз. произведение Л. Бетховена «Сурок»).

Ход урока (сценарий проведения):

Учитель: Ребята, послушайте внимательно произведение, и попытайтесь понять, о чем оно.

Дети: Это песня, в ней говорится о сурке.

*Выясняем вместе, кто такой сурок и поем первые две фразы.*

*Обсуждаем непонятные слова*

*Пропеваем и добавляем еще две строки припева.*

У.: Что можно сказать о хозяине? Это человек молодой или пожилой? Чем он занимается?

Д.: Он путешественник, ходит из края в край.

У.: Он что — турист? (Дети смущенно улыбаются, сомневаясь в своих ответах).

*Учитель вновь напоминает мелодию песни, возможно, ее проигрывание на блокфлейте.*

Д.: Мелодия звучит медленно, грустно.

У.: Мажор? (о мажоре и миноре дети знают из предыдущих занятий).

Д.: Нет, минорная! Очень грустно звучит мелодия, наверное, это старый человек.

У.: А зачем этому человеку сурок, как он к нему относится?

Д.: Он с сурком вместе, он его друг, самый близкий, вместе они ходят по свету. Он любит сурка и заботится о нем, делится с ним едой.

У.: И старик часто гладит сурка. Давайте вместе исполним первый куплет песни и представим, что мы гладим сурка (дети выполняют пластическое движение «поглаживание»).

У.: А что еще есть у старика, постарайтесь догадаться, а для этого еще раз обратимся к музыке. (*Учитель проигрывает аккомпанемент песни)*.

У.: Посмотрите сюда, на картинку (с изображением шарманки).

А какая у него шарманка? Послушайте еще раз мелодию, в ней слышно как шарманка выглядит. Здесь есть изобразительные моменты.

Д.: Старая, разбитая. Он человек не богатый, все, что у него есть — это шарманка и сурок.

Далее следует рассказ учителя о шарманке. Если есть возможность, показать шарманку, рассмотреть ее. Кратко рассказать о том, что композитор Бетховен сочинил эту пьесу двести лет назад.

*Далее еще раз исполняется первый куплет и прослушивается все произведение целиком. На последующих занятиях разучивается остальная часть песни.*

1. *Составьте конспект урока музыки по нижеследующей форме.*

Тема четверти _____

Тема урока _____

Цель урока _____

Задачи урока:

— воспитательные;

— обучающие;

— развивающие.

Материалы и оборудование _____

Ход урока (сценарий проведения):

— подробный, развернутый конспект урока;

— выстраивание порядка следования музыкального и другого учебного материала на уроке в соответствии с драматургическим замыслом;

— составные части урока и характер взаимосвязи между ними;

— виды и формы музыкальной деятельности;

— описание деятельности учителя и детей.

**Задание к главе 2 §3. Возможности музыкальной педагогики в учебно-воспитательном процессе младших школьников**

1. Проанализируйте внеклассное мероприятие из материалов журнала «Музыка в школе», «Начальная школа» или просмотренное занятие в общеобразовательной школе. Составьте анализ в письменном виде по следующей схеме:

Возраст детей_____

Форма занятия_____

Тема занятия_____

Цель_____

_____

Материалы и оборудование_____

Виды деятельности педагога_____

Виды деятельности учащихся_____

Этапы_____

Содержание_____

Методы и приемы_____

Подготовка учащихся_____

Впечатления от занятия:

Роль учителя, сотрудничество учителя и учащихся, эмоциональная характеристика занятия.

В Австралии учителя начальных классов на основе интегративного способа обучения детей используют музыку и другие виды искусства как дополнение и обогащение изучения других школьных предметов. Так, в процессе разучивания с третьеклассниками популярной австралийской песенки «Зайка в ванной»:

— педагог поощряет детей к экспериментированию с речью, например, слова матери: «Иди, прими ванну, сынок», дети учатся произносить по-разному (высоким или низким голосом, быстро, медленно, сердито, грустно);

— они могут придумать свою собственную графическую запись для отображения звуков, раздающихся в ванной;

— но песня может служить важным связующим звеном между музыкальным обучением и другими дисциплинами;

— выучив песенку, дети могут инсценировать ее (английский язык);

— научиться измерять объем воды, необходимый для того, чтобы наполнить ванну (математика);

— изучить различные формы ландшафтного рельефа Австралии, упоминаемые в песне (естественные науки);

— или спроектировать безопасную ванну (развитие личности, здоровье и физическое воспитание).

Проанализируйте опыт иностранных коллег и продумайте содержание работы над песней «Котенок и щенок» (муз. Попатенко, сл. В. Викторова).

# ЗАДАНИЯ ДЛЯ КОНТРОЛЯ

## Тесты для самоконтроля

**1. Теория и методика музыкального воспитания ориентирует учителя начальных классов:**

а) на подготовку к работе в школе;
б) способы научного познания;
в) музыкально-практическую работу;
г) проектную деятельность.

**2. В переводе с греческого «музыка» означает:**

а) музыкальный хаос;
б) искусство муз;
в) вид искусства;
г) впечатление.

**3. Музицирование — это:**

а) досуг, развлечение;
б) познание музыки;
в) форма музыкальной деятельности;
г) игра в четыре руки.

**4. Традиционно музицирование отличает:**

а) общедоступность;
б) музыкальность;
в) примитивность;
г) массовость.

**5. *Закончите предложение.* «Музыка создана, чтобы быть общей частью красоты, чтобы порождать опыты восприятия красоты, а красота существует для того, чтобы дарить ...»:**

а) радость;
б) знания об окружающем мире;
в) умение музицировать;
г) вдохновение.

**6. Цель музыкального воспитания школьников:**

а) формирование музыкальной культуры как части всей духовной культуры;
б) формирование музыкальных знаний, умений, навыков;
в) профессиональная обученность;
г) развитие музыкального слуха, чувства ритма, освоение нотной грамоты.

**7. В «золотой фонд» музыкальной культуры не входит направление:**

а) духовная музыка;
б) классическая;
в) музыкальный фольклор;
г) рок-музыка.

**8. Предмет «Музыка» в школе имеет такое название потому, что:**

а) так называется вид искусства;
б) охватывает вокальную и инструментальную части музыкальной культуры;
в) на уроке исполняют и слушают музыку;
г) на уроке не только поют.

**9. Музыкальное воспитание важно в воспитании ценного качества, как:**

а) эмпатия;
б) трудолюбие;
в) ответственность;
г) креативность.

**10. Вставьте недостающее словосочетание. «Знания о музыке без ..... фактически теряют свою личностно-ценностную значимость, оставаясь формальным показателем эрудиции учащегося»:**

а) знания истории создания музыкального произведения;
б) знания самой музыки;
в) знания особенностей восприятия того или иного произведения;
г) знания о композиторе.

**11. Назовите компонент, наиболее часто встречающийся при характеристике музыкальной культуры школьников:**

а) музыкальная обученность;
б) потребность в музыкальной деятельности;
в) музыкальная грамотность;
г) «особое чувство» музыки.

**12. *Выберите один вариант ответа.* Специфика урока музыки как урока искусства проявляется...:**

а) в направленности на решение воспитательных, образовательных и развивающих задач;
б) воздействии музыки на духовный мир ребенка, его мировосприятие и мироощущение;
в) организации групповой, индивидуальной, коллективной работы;
г) организации занимательного урока.

**13. От чего в меньшей степени будет зависеть успех урока музыки:**

а) от профессиональной оснащенности учителя;
б) интонационной выразительности словесных высказываний учителя;
в) тона, темпа, характера проведения урока и их соответствия индивидуальным особенностям класса;
г) подробной методической разработки урока.

**14. Какой из перечисленных принципов организации внеурочной деятельности детей помогает снять усталость, дает детям радость от общения с искусством:**

а) принцип художественности;
б) принцип импровизационности;
в) принцип необыденности;
г) принцип сотрудничества.

**15. Элементарная музыка:**

а) доступная, продуцирующая;
б) простая, несложная;
в) народная;
г) веселая, интересная.

**16. При обсуждении вопроса об оценке на уроке музыки большинство педагогов выделяют ... характеристику:**

а) качественную;

б) количественную;
в) вербальную;
г) комплексную.

**17. В организации музыкально-слушательской деятельности условно выделяют следующие этапы:**

а) вокализация, ритмопластика, сравнение;
б) распевание, показ, разучивание;
в) вступительное слово; слушание произведения; беседа о прослушанном; анализ; повторное слушание;
г) репродуктивный, продуктивный, музыкально-творческий.

**18. Педагогически направленная музыка соединяет:**

а) разные виды деятельности;
б) слово, музыку, движение;
в) марш, песню, танец;
г) сочинение и импровизацию.

**19. Для организации музыкального воспитания школьников педагогу важно знать:**

а) методику организации детской музыкальной деятельности;
б) метод проектов;
в) методы музыкального образования;
г) песни, игры, танцы.

**20. Анализ проблемы музыкально-педагогической подготовки учителей начальных классов позволяет говорить о необходимости включения в нее:**

а) практических занятий по музицированию;
б) эстетики;
в) сольфеджио;
г) арт-терапии.

**21. Для организации музицирования с детьми необходимы:**

а) специальные знания и умения;
б) углубленные теоретические знания методики;
в) музыкальный вкус;
г) желание и интерес.

**22. Музыка является, в первую очередь, фактором раскрытия и развития ... ребенка:**

а) интеллекта;

б) поступков;
в) силы;
г) эмоций.

**23. Элементарное музицирование позволяет приобщиться к музыке детей и взрослых и не требует:**

а) умственного напряжения;
б) музыкального слуха;
в) специальной длительной подготовки;
г) музыкальности.

**24. Эффективность музыкально-практической работы с детьми во многом зависит:**

а) от умственного развития педагога;
б) толерантности;
в) грамотного подхода;
г) музыкально-творческого саморазвития.

**25. Музыкальное воспитание — это основа ... воспитания:**

а) умственного;
б) физического;
в) эстетического;
г) трудового.

**26. В процессе музыкально-педагогической подготовки учителей начальных классов целесообразнее использовать ... музыкальные инструменты:**

а) профессиональные;
б) электронные;
в) элементарные;
г) самодельные.

**27. Самое «широкое» понятие музыкальной педагогики, вбирающее в себя все остальные:**

а) воспитание;
б) образование;
в) обучение;
г) самообразование.

**28. Ведущий фактор музыкально-творческого процесса:**

а) цель;
б) содержание;

в) средства;
г) самовыражение.

**29. Игру на элементарных музыкальных инструментах можно в комплексе сочетать с движением, музыкой и ...:**

а) словом;
б) ритмом;
в) рассказом;
г) иллюстрацией.

**30. Методика формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах реализуется:**

а) комплексно;
б) по этапам;
в) по направлениям;
г) систематически.

## Ключи к тестам для самоконтроля

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 в | 5 а | 9 а | 13 г | 17 г | 21 а | 25 в | 29 а |
| 2 б | 6 а | 10 б | 14 в | 18 б | 22 г | 26 в | 30 б |
| 3 в | 7 г | 11 г | 15 а | 19 а | 23 в | 27 б | |
| 4 а | 8 б | 12 г | 16 а | 20 а | 24 г | 28 г | |

## Темы контрольных работ

## Указания по выполнению контрольной работы

Выполнение контрольной работы обеспечивает закрепление и творческое освоение знаний. В процессе подготовки работы под руководством преподавателя студент осмысливает, «пропускает через себя» новые сведения, новый опыт, получает возможность проверить их эффективность в практике повседневной жизни. Такая работа способствует формированию собственной внутренней позиции по отношению к самому себе и окружающему миру, что повышает качество освоения и других учебных дисциплин как теоретических, так и практических. Общая цель выполнения контрольной работы по проблемам образования и обучения — развитие исследовательской культуры и профессионально-педагогической компетентности студента.

Основные задачи:

— закрепление и систематизация полученных на аудиторных занятиях знаний;

— формирование умений анализировать музыкальную, педагогическую, психологическую, методическую литературу с использованием научных понятий;

— формирование готовности к музыкальному воспитанию младших школьников.

Контрольная работа должна содержать следующие структурные элементы: титульный лист, оглавление, введение, основную часть, заключение, список использованных источников.

*Введение* в контрольную работу должно содержать описание проблемы и оценку ее современного состояния, формулировку объекта и предмета исследования, актуальности темы и проблемы, цели и задач исследования.

*Основная часть* работы раскрывает вопросы, предусмотренные в плане контрольной работы. Вначале описываются теоретические положения, раскрывающие сущность рассматриваемой проблемы, анализируются собранные материалы, характеризующие практическую сторону объекта исследования. При раскрытии выбранной темы необходимо использовать методы педагогического исследования. При использовании материалов из других источников следует

делать сноски с указанием автора, названия и год издания книги или других материалов. В конце раздела подводятся итоги по основной части работы.

*Заключение* должно состоять из выводов и предложений, которые получены в результате работы. Их следует формулировать четко и по пунктам.

Объем контрольной работы должен составлять около 15-20 страниц. Шрифт № 14 через 1,5 интервала. Страницы должны иметь поля и быть пронумерованы. В приложениях страницы не нумеруются.

По результатам контрольной работы студент может выступать на конференциях, семинарах по рассматриваемой проблеме.

Контрольная работа оценивается на основании следующих критериев:

— актуальность темы исследования и умение студентом ее продемонстрировать;

— соответствие содержания работы теме;

— продуманность структуры работы;

— соответствие содержания основной части работы задачам, заявленным во введении;

— правильность и полнота использования литературы;

— обоснованность выбора источников;

— глубина проработки теоретического и практического материала;

— умение студента занять дистанцию по отношению к источникам, самостоятельность мысли;

— обоснованность и значимость полученных результатов;

— качество языка, отсутствие ошибок и опечаток;

— соответствие оформления работы стандартам.

## Темы

1. Пути развития музыкального мышления учащихся на уроке.
2. Пути развития воображения учащихся на уроке музыки.
3. Музыкальное воспитание в школе Л. Н. Толстого.
4. Ритмическое движение на уроке музыки как психофизиологическая особенность детей 7-10 лет.

5. Музыка как средство развития эмоционального мира ребенка.

6. Музыка и мир эмоций ребенка.

7. Педагоги-классики о музыкальном воспитании.

8. Музыка — воспитание души.

9. Музыка как фактор духовного развития личности младшего школьника.

10. Развитие творческой личности ребенка на уроке музыки.

11. Музыка как фактор здорового отношения к жизни.

## Вопросы для подготовки к экзамену

1. Раскройте значение музыкального воспитания.

2. Раскройте значение музицирования в историческом контексте.

3. Охарактеризуйте цель музыкального воспитания.

4. Раскройте сущность понятия «музыкальность».

5. Раскройте сущность понятия «креативность».

6. Перечислите и охарактеризуйте виды музыкальной деятельности школьников на уроке музыки.

7. Раскройте сущность эмоционально-ценностного отношения к музыкальному искусству.

8. Дайте определение термина «музыкальное образование».

9. Раскройте организационные основы певческого воспитания младших школьников.

10. Охарактеризуйте виды музыкально-ритмического движения на уроке музыки.

11. Охарактеризуйте суть творческой атмосферы на уроке музыки.

12. Охарактеризуйте методы музыкального воспитания.

13. Охарактеризуйте специфику урока музыки как урока искусства.

14. Охарактеризуйте формы организации музыкальной работы с младшими школьниками.

15. Раскройте особенности музыкальной поддержки учебно-воспитательного процесса в начальной школе.

16. Раскройте особенности музицирования в народной среде.

17. Перечислите этапы организации слушания музыки.

18. Охарактеризуйте цель, задачи музыкального воспитания в начальной школе.

19. Охарактеризуйте задачи предмета «Музыка» в начальной школе.

20. Раскройте содержание музыкального обучения и воспитания школьников.

21. Охарактеризуйте функции оценки на уроке музыки.

22. Охарактеризуйте профессиональные компетенции учителя начальных классов в области организации музыкальной работы с детьми.

23. Охарактеризуйте основные формы творчества детей.

24. Охарактеризуйте различные категории знаний о музыке в музыкальном образовании.

25. Охарактеризуйте круг музыкальных умений и навыков, фигурирующих в музыкальном образовании.

26. Охарактеризуйте принципы и методы музыкального воспитания.

27. Раскройте возможности арт-терапевтического воздействия музыкального искусства.

28. Раскройте содержание методики формирования умений музицировать на элементарных музыкальных инструментах.

29. Охарактеризуйте особенности элементарных музыкальных инструментов.

30. Раскройте значимость музыкально-педагогической подготовки учителя начальных классов.

# ГЛОССАРИЙ

**Арт-терапия** — лечебные и коррекционные возможности музыки.

**Восприятие музыки** — основа различных видов музыкальной деятельности детей.

**Виды музыкальной деятельности на уроке музыки**: слушание музыки, пение, движение под музыку, игра на элементарных музыкальных инструментах, сочинение и импровизация.

**Дезадаптация** — это устранение у ребенка неадекватных механизмов приспособления к школе в форме нарушения поведения, возникновения конфликтных отношений, психогенных заболеваний и реакций, повышенного уровня тревожности, искажений в личностном развитии.

**Дидактическая концепция** — часть образовательной концепции, представляющая собой ориентиры, идеи, общие подходы, способы осуществления обучения, направленного на достижение современных целей образования.

**Импровизация** (лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) — способами импровизации могут быть: продуцирование музыкальных идей (создание, «пересочинение» музыки), вариационность (видоизменение, преобразование музыки), комбинирование (сочетание слова, музыки, движения).

**Компетентность** — это уровень образованности, который характеризуется способностью решать задачи в различных сферах жизнедеятельности на базе теоретических знаний (на основе использования научных понятий, принципов, научных законов, теорий, методов науки).

**Креативность детей** — творческие возможности ребенка, предуготовленность к созиданию нового в процессе музыкальной деятельности, что придает ей творческую направленность.

**Музыка** — вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований.

**Музыкальное воспитание** — это целенаправленный процесс эмоционально-когнитивного и деятельностно-практического освоения детьми музыкального искусства (М. С. Осеннева).

**Музыкальная культура** — индивидуальный социально-художественный опыт, обусловливающий возникновение высоких музы-

кальных потребностей — интегративное свойство, показателями которого являются музыкальная развитость и музыкальная образованность.

**Музыкальное образование** — интегративный термин, объединяющий в себе музыкальное воспитание, музыкальное обучение, музыкальное развитие.

**Музыкальное развитие** — это развитие музыкальных интересов, вкусов, потребностей учащегося; и развитие всех сторон его музыкального слуха, музыкальной памяти, мышления, воображения; и развитие музыкально-творческих способностей, исполнительских, слушательских и даже композиторских умений и навыков.

**Музыкальное обучение** — освоение учащимися эмоционально-ценностного отношения учащихся к музыке и их музыкально-творческой деятельности, музыкальных знаний, умений, навыков.

**Музицирование** — это форма любительской коллективной и (или) индивидуальной музыкальной деятельности, которая стимулируется внутренней потребностью человека общаться с музыкой, проявляемой в творческом самовыражении и не требующей от исполнителей длительной специальной музыкальной подготовки.

**Музыкальность** — предпосылка успешной музыкальной деятельности, комплекс музыкальных способностей, включающий эмоциональный компонент (способность эстетически наслаждаться музыкой) и слуховой компонент (способность дифференциации, анализа, синтеза и оценки музыкальной информации) (*М. С. Осеннева*).

**Музыкальные способности** — ядро музыкальности, комплекс музыкальных способностей (ладовое чувство, звуковысотный слух, музыкально-ритмическое чувство).

**Умения музицировать на элементарных музыкальных инструментах у будущих учителей начальных классов** — это комплекс знаний о возможностях элементарных музыкальных инструментах, воплощенный в таких действиях, как игра на этих музыкальных инструментах, игра в сочетании со словом и движением, способствующая созданию индивидуального и (или) коллективного творческого продукта.

**Элементарное музицирование** — это акт самовыражения с помощью звуков и движений, к которым человек приспособлен самой природой.

**Эмпатийность** — душевность, сердечность, способность к сопереживанию, к сочувствию, к установлению духовного контакта с людьми.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## Основная литература

1. Гончарова О. В. Теория и методика музыкального воспитания: учебник для студ. учреждений сред. проф. образования / О. В. Гончарова, Ю. С. Богачинская. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 256 с.

2. Осеннева М. С. Теория музыкального воспитания: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия», 2012. 272 с.

3. Тагильцева Н. Г. Учебное пособие для самостоятельной работы студентов по дисциплине «Теория музыкального образования». Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2012. 86 с.

## Дополнительная литература

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / под общ. ред. М. И. Ройтерштейна. М.: Музыка, 2006. 336 с.

2. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 336 с.

3. Виноградов Л. В. Элементарное музицирование. М.: Полири, 2001. С. 80.

4. Голубева Н. В. Серебряный колокольчик: программа коллективного музицирования для детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста в условиях образовательно-оздоровительного учреждения. Тюмень: Вектор бук, 2008. 74 с.

5. Зимина А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: учебник для студ. вузов. М.: ВЛАДОС, 2000. 304 с.

6. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика — XXI век, 2001. 248 с.

7. Кабалевский Д. Б. Дело всей жизни: сб. ст. / сост. Е. Д. Критская, Г. А. Пожидаев. М., 1995.

8. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты — XXI век, 2004. 496 с.

9. Мадорский Л. Р. Музыкальное воспитание ребенка / Л. Мадорский, А. Зак. М.: Айрис-пресс, 2011. 128 с.

10. Музыкальное образование в школе: учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.; под. ред. Л. В. Школяр. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 232 с.

11. Осеннева Н. С., Безбородова Л. А. Методика музыкального воспитания младших школьников: учеб. пособие для студ. нач. фак. педвузов. М.: Академия, 2001.

12. Программно-методические материалы. Музыка. Начальная школа / сост. Е. О. Яременко. М., 2001.

13. Тагильцева Н. Г. Звуки музыки. Звуки жизни: метод. пособие. Екатеринбург: Урал. гос. пед ун-т, 2005. 40 с.

14. Тютюнникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи… Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. М.: Едиториал УРСС, 2003. 264 с.

15. Тютюнникова Т. Э. Уроки музыки: Система обучения К. Орфа. М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. 94, [2] с.

16. Юдина Е. И. Мой первый учебник по музыке и творчеству. Азбука музыкально-творческого саморазвития. М., 1997.

17. Яфальян А. Ф. Теория и методика музыкального воспитания в начальной школе. Ростов н/Д: Феникс, 2008. 384 с.

## Периодические издания

1. Музыка в школе.
2. Искусство в школе.
3. Искусство и образование.

## Интернет-ресурсы

http://www.school.edu.ru — официальный сервер российского школьного образования.

http://www.ug.ru/ Информационный сайт «Учительской газеты».

http://www.riis.ru — Международная образовательная ассоциация. Задачи — содействие развитию образования в различных областях.

http://www.informika.ru/windows/magaz Ссылки на газеты и журналы, посвященные вопросам образования (электронные версии).

http://www.eidos.techno.ru Электронный научно-педагогический журнал «Эйдос» (центр дистанционного образования).

http://www.meta-music.ru Методический сайт, раскрывающий методические вопросы организации музыкального воспитания в общеобразовательной школе.

http://www.musicsun.ru Музыкальный сайт, предоставляющий нотные материалы, информацию о музыке.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Приложение 1

### Элементарные музыкальные инструменты



### Набор «орфовских» инструментов

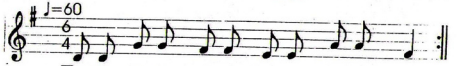


# Игровая модель

## *Посмотрите, как у нас-то в мастерской*

**Игровая модель на материале прибаутки**

Н.Халевиной






Посмотрите, как у нас-то в мастерской
Там работнички трудятся день-деньской.
Как пойдут они топорикам рубить,
Молоточком по гвоздочкам колотить.
А пилами-то пилят, пилят, пилят.
Во все стороны опилочки летят...
Время плотничкам работушку кончать
И пойдут они в охотушку плясать.
Ай люли, ай люли, люли, люли!
Ай люли, ай люли, люли, люли!



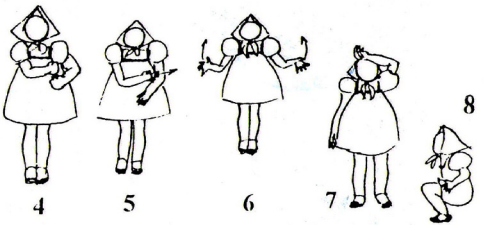

1 строка: развести руки в стороны, "приглашая в мастерскую".




2 строка: "закатать рукава".




3 строка: имитировать "рубку / дров", сцепив в замок кисти рук. (удар-на d )




4 строка: имитировать "забивание гвоздей", одной рукой "придерживая гвоздь", другой — "ударяя по нему молоточком" (кулачком) — по 

5 строка: имитировать движения пильщиков: одной рукой, "упираясь в бревно", другой — "двигая пилу" (по  ). Можно предложить детям объединиться в пары пильщиков.

6 строка: свободные движения кистями рук, имитирующие "взлетающие опилки".

7 строка: "вытереть лоб" одной рукой.

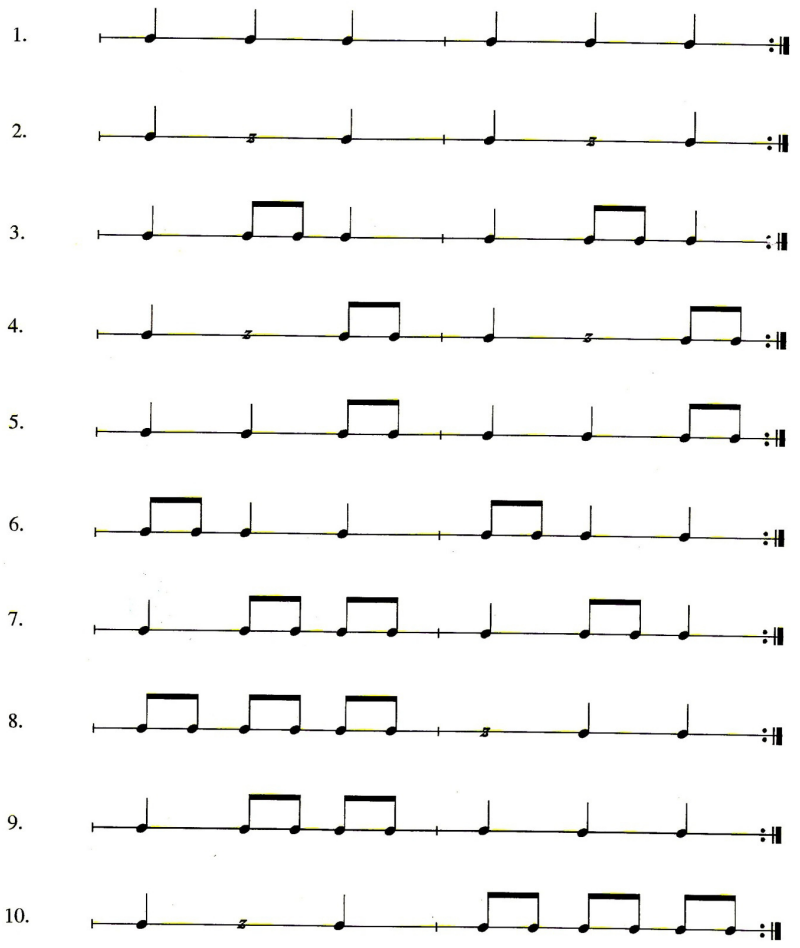
8 строка: плясать вприсядку.

9-10 строка: импровизация любых плясовых движений.

Можно предложить детям придумать остинатное сопровождение посредством звучащих жестов и, заранее распределившись на группы, аккомпанировать исполнению прибаутки: например, "топоры" — скользящий шлепок по  ; "молотки" — удары кулака о кулак или хлопки "горсткой" по  ; "пила" – трение ладони о ладонь по  и т.д.

## Приложение 3

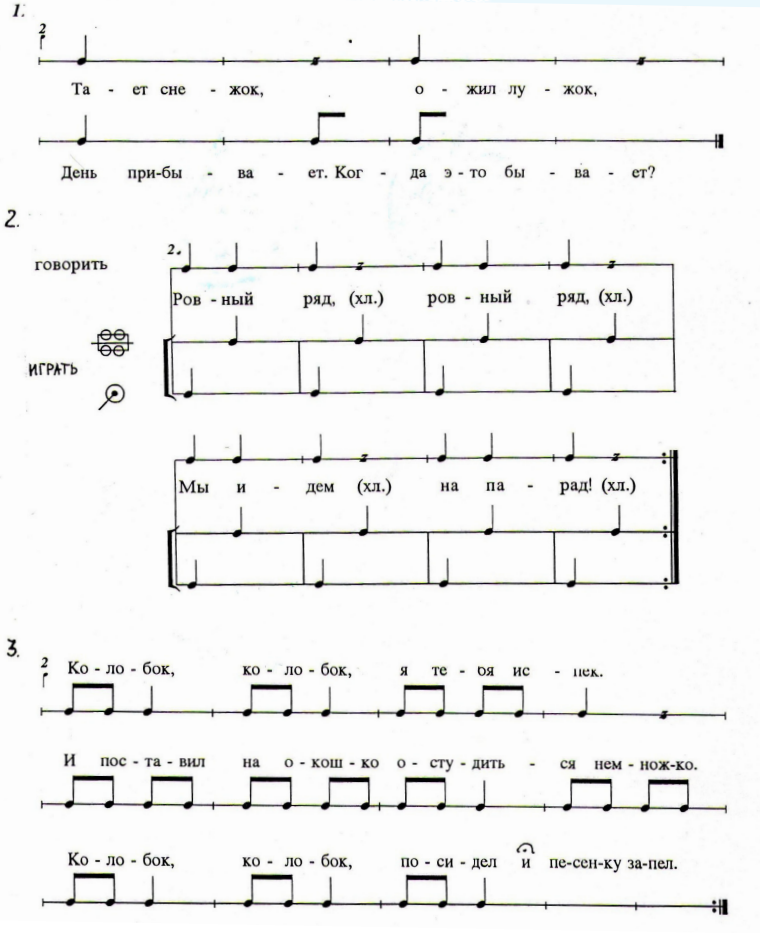
### Ритмические блоки



**Приложение 4**

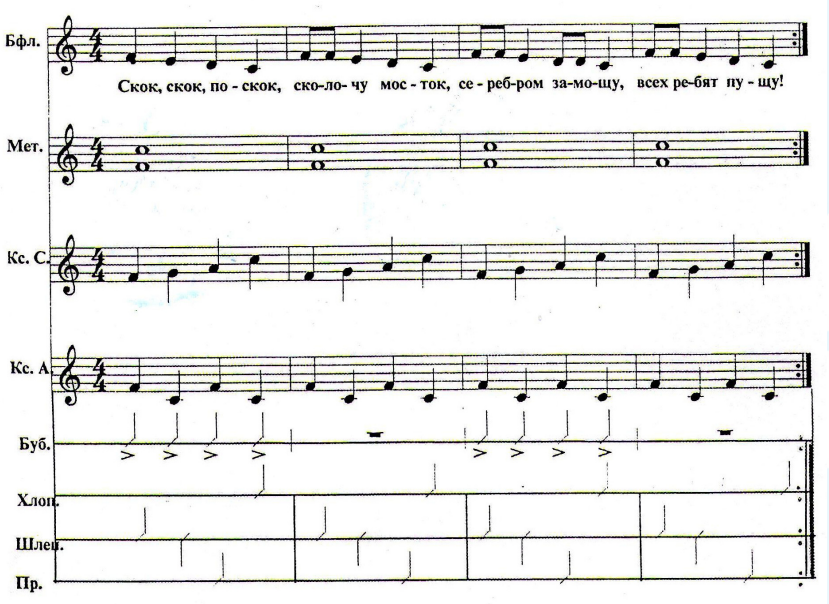
## Модели для сочинения и импровизации
## Играем и сочиняем

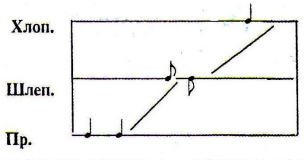
**Л. Виноградов**



## Приложение 5

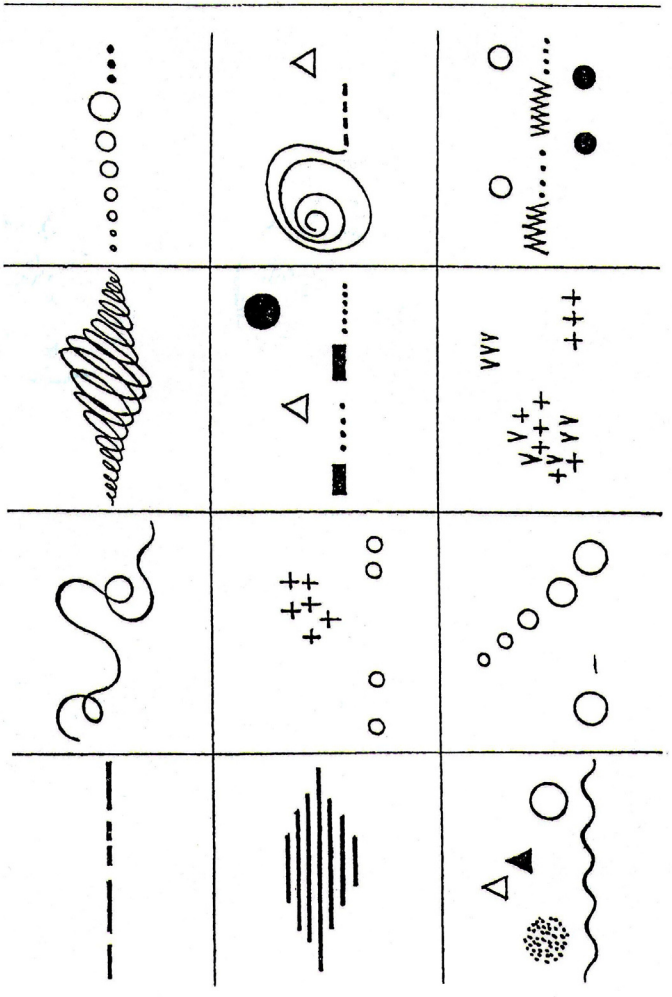
# Русская народная потешка



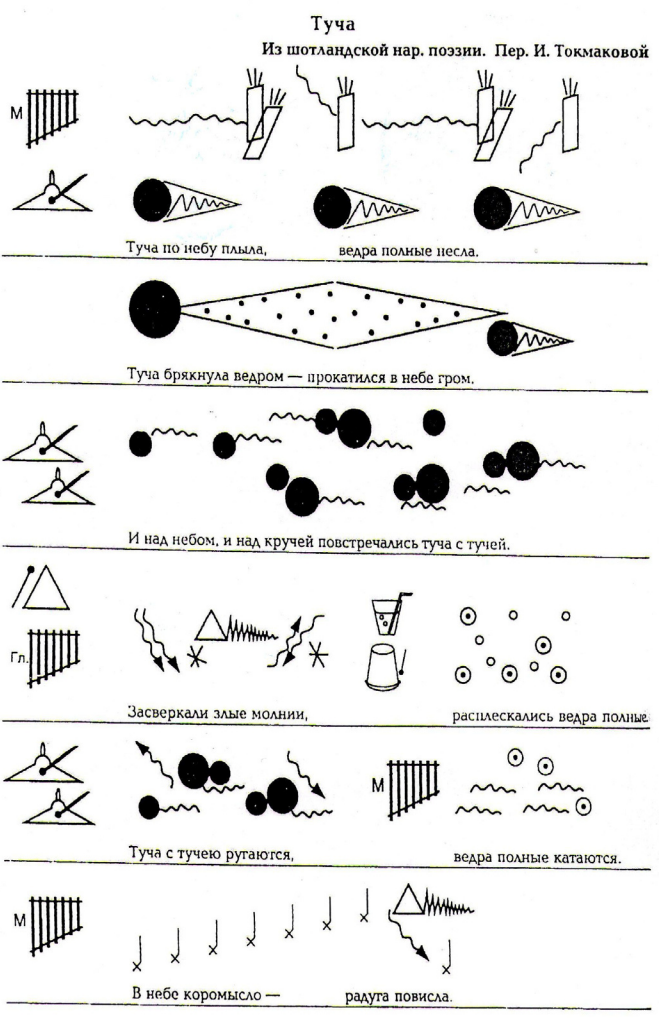
**Приложение 6**

## Графические схемы для игры на элементарных музыкальных инструментах



## Приложение 7

# Музыкально-речевая игра



Учебное издание

Ирина Юрьевна ДЬЯЧЕНКО

# ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

*Учебное пособие*


| | |
|---|---|
| Редактор | *Ю. Ф. Евстигнеева* |
| Технический редактор | *Н. Г. Яковенко* |
| Компьютерная верстка | *И. А. Штоль* |
| Печать электрографическая | *А. В. Башкиров, С. Г. Выходцева* |
| Печать офсетная | *В. В. Торопов, С. Г. Наумов* |

9 785400 010132

Подписано в печать 31.07.2014. Тираж 105 экз.
Объем 5,75 усл. печ. л. Формат 60×84/16. Заказ 501.

Издательство Тюменского государственного университета
625003, г. Тюмень, ул. Семакова, 10
Тел./факс: (3452) 45-56-60, 46-27-32
E-mail: izdatelstvo@utmn.ru

**МИНОБРНАУКИ РОССИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М. АКМУЛЛЫ» ИНСТИТУТ ПЕДАГОГИКИ**

**Р. Ф. Хайбуллина**

# ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

*Рекомендовано УМО по образованию в области подготовки педагогических кадров в качестве учебного пособия для осуществления образовательной деятельности по направлению 44.03.01 (44.03.05) Педагогическое образование*

**Уфа 2015**

**УДК 5.24**
**ББК 25.1**
**Х64**

**Хайбуллина, Р. Ф. Инстументально-исполнительская деятельность учителя музыки:** учеб. пособие [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2015. – 140 с.

В пособии педагогическое инструментальное исполнительство представлено как вид художественной деятельности, основанной на развитии способностей и системе знаний, обеспечивающих ее успешность в контексте образовательного процесса. Рассматриваются различные стороны фортепианно-исполнительской деятельности педагога-музыканта, особенности ее освоения в образовательном процессе педагогического вуза. Также в систематизированном виде представлены основные положения теории фортепианной игры, которыми должен руководствоваться пианист в своей деятельности.

Пособие предназначено для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 (44.03.05) Педагогическое образование, профиль «Музыкальное образование», получающих степень (квалификацию) «бакалавр». Издание призвано способствовать творческому освоению комплекса музыкально-исполнительских дисциплин.

**Рецензенты:**
Н. М. Гарипова, канд. пед. наук, доцент (БГПУ);
Р. Г. Рахимов, д-р искусствоведения, профессор (УГАИ).

**ISBN 978-5-87978-906-5**

©Издательство БГПУ, 2015
©Р. Ф. Хайбуллина, 2015

# Введение. Компетентностный подход в инструментально-исполнительской подготовке будущих учителей музыки

*Компетентность – это обладание*
*соответствующими знаниями и способностями,*
*позволяющими человеку обоснованно судить*
*об определенной области*
*и эффективно действовать в ней.*
*А.В. Хуторской*

В условиях современного российского социума, характеризующегося динамичными процессами и качественно новыми явлениями в различных его сферах, возросла потребность в творчески мотивированных и интеллектуально развитых гражданах. Поэтому вполне обоснованным стал происходящий сегодня кардинальный поворот в различных областях высшего образования, детерминированный целью переориентации стратегии подготовки специалиста с узкопрофессиональной направленности на развитие его универсальных качеств.

В соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению 050100 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование», к моменту окончания вуза у студента должны быть сформированы разнообразные компетенции, обеспечивающие ему осуществление педагогической и культурно-просветительской деятельности, объектами которой выступают обучение, воспитание, развитие, просвещение и непосредственно образовательные системы. В проекте ФГОС ВО по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование» предусматривается расширение круга видов профессиональной деятельности бакалавра педагогического образования – к педагогической и культурно-просветительской добавляются исследовательская и проектная (последняя – для академического бакалавра). Таким образом, профессиональная активность выпускника ориентируется на преобразование социальной среды, или, иными словами, на формирование высокого уровня культуры окружающих людей. Вполне обоснованно в такой ключевой позиции меняется взгляд на подготовку специалистов данной квалификации, исходя из чего на первый план выступает необходимость преодоления дискретно-дисциплинарной модели процесса обучения в пользу интегративного подхода.

Данный подход предполагает взаимосвязанность различных видов учебной деятельности студентов (например, учебно-исполнительской, учебно-педагогической, творческой и др.), что открывает широкие возможности для формирования у обучающихся системных знаний о сущности и содержании музыкально-педагогической деятельности, расширения

представлений о ее роли, функциях и особенностях в контексте современного образовательного процесса, вооружения универсальными умениями ее организации. Однако такое видение решения проблемы обусловливает необходимость оптимизации профильной подготовки студентов, в частности, по исполнительским дисциплинам. Ее содержание должно быть направлено на обеспечение широкого и свободного применения и развития будущим педагогом-музыкантом имеющихся у него общепрофессиональных и специальных (профильных) компетенций в соответствии с характером выполняемой деятельности.

Подготовка специалистов для системы общего музыкального образования в современных условиях ведется в вузах по направлению Педагогическое образование, профиль «Музыкальное образование», степень (квалификация) «бакалавр». При этом профессиональная готовность выпускника характеризуется набором компетенций, конкретизированных ФГОС-3 в виде требований к результатам освоения основных образовательных программ. Различают общекультурные компетенции, общие для всех обучающихся и всех специалистов; профессиональные, относящиеся к определенному направлению деятельности; специальные, отражающие специфику предметной сферы. Таким образом, качество профессиональной подготовки учителя музыки должно определяться сформированностью у него всех этих компетенций, что отражено на рисунке 1.

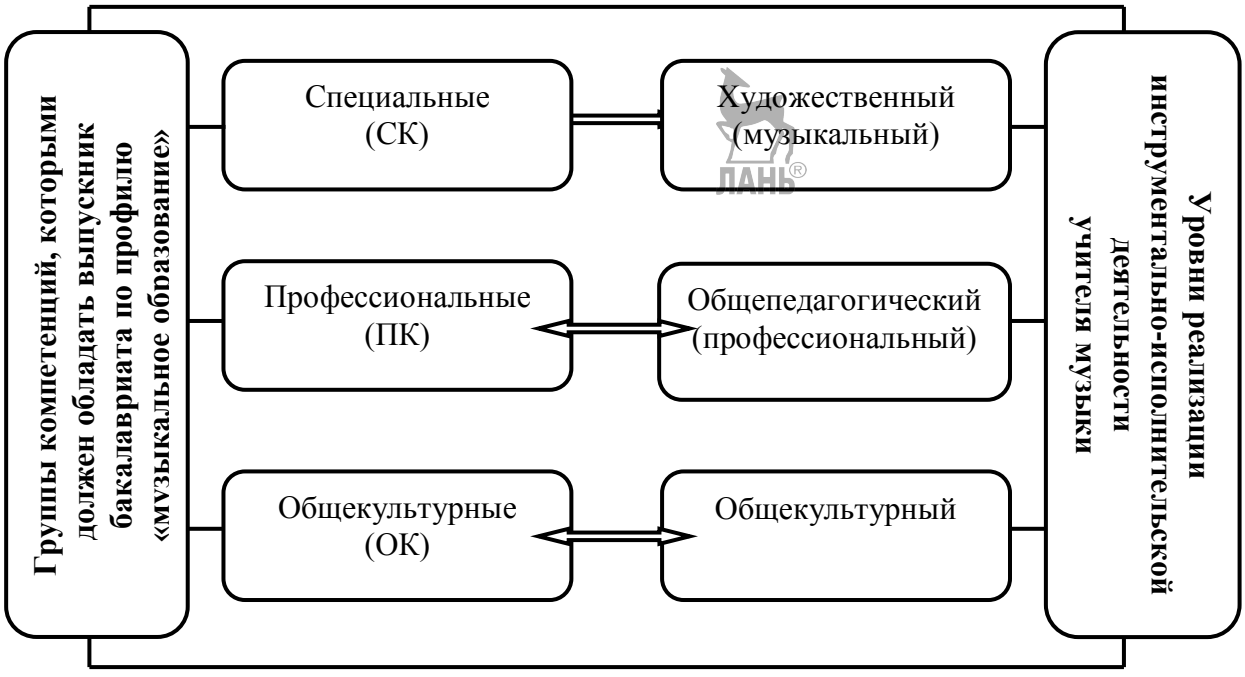



**Рис. 1. Компетентностно-уровневая схема реализации инструментально-исполнительской деятельности учителя музыки**

Уровень освоения соответствующих компетенций характеризует профессиональную компетентность специалиста и выступает его интегральной профессионально-личностной характеристикой, включающей систему ценностей и отношений, знания, опыт, представления, программы (алгоритмы) деятельности, творческие способности, которые позволяют реализовать компетенции[1]. При этом основная идея компетентностного подхода заключается в том, что «главный результат образования – это не отдельные знания, умения и навыки, а способность и готовность человека к эффективной и продуктивной деятельности в различных социально значимых ситуациях. В связи с этим, … доминирующим является представление не просто о «наращивании объема» знаний, а о приобретении разностороннего опыта деятельности»[2].

В свете сказанного профессиональная компетентность учителя музыки может быть рассмотрена как способность к деятельности, направленной на творческое преобразование существующей действительности с целью создания условий, способствующих духовному развитию личности ученика средствами музыки. В данном случае под условиями мы понимаем «внешние и внутренние обстоятельства, благоприятствующие действию факторов развития»[3]. В единстве с целями педагогического процесса они образуют педагогические системы, которые могут быть рассмотрены на разных уровнях: педагогическая система образовательного учреждения, педагогическая система каждого конкретного учителя, преподавателя, педагогическая система отдельного учебного курса, предмета, темы, конкретного занятия и т.д. Элементами педагогической системы выступают педагогические цели и содержание; методы, средства, организационные формы обучения и воспитания; сами педагоги и обучающиеся[4].

Таким образом, профессиональная деятельность педагога-музыканта предстает как процесс создания таких педагогических систем, ядром которых выступает музыкальное искусство. Особенностью подобных систем является то, что достижение педагогической цели в них во многом зависит от достигаемого художественного результата. В этом случае профессиональная компетентность учителя музыки будет проявляться в способности к художественно-педагогическому творчеству, в котором непосредственно создаваемый им мир музыкальных образов становится частью педагогиче-

---

[1] Борытко Н. М. Профессионально-педагогическая компетентность педагога // Интернет-журнал «Эйдос». – 2007. – 30 сентября. – http://www.eidos.ru/journal/2007/0930-10htm; Загвязинский В. И. О компетентностном подходе и его роли в совершенствовании высшего образования: доклад на Ученом совете Тюменского государственного университета 18.01.2010 г.- http://www/utmn/ru/showdoc/2241; Сорокопуд Е. В. Педагогика высшей школы. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011.

[2] Иванова О. Е. Компетентностный подход в соотношении со знаниево-ориентированным и культурологическим. – http://webcashe.googlecontent.com/search?q=cashe:4Vpz2oWQyQ4J:www.eidos.ru/

[3] Педагогический словарь: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. И. Загвязинский, А. Ф. Закирова, Т. А. Строкова и др.; под ред. В. И. Загвязинского, А. Ф. Закировой. - М.: Издательский центр «Академия», 2008. – с. 30.

[4] Новиков А. М. Методология образования. – М.: «Эгвес», 2006.

ской реальности и начинает влиять на подрастающего человека в той же мере, как воздействуют на него те или иные факторы социальной действительности. Поэтому логичной становится переориентация инструментально-исполнительской подготовки будущих учителей музыки в процессе обучения с решения узкоспециальных задач на развитие универсальных навыков, интегрирующих общекультурные, психолого-педагогические, музыковедческие и собственно музыкально-исполнительские аспекты.

Таким образом, качество инструментально-исполнительской деятельности учителя музыки будет зависеть от степени освоения соответствующих компетенций, относящихся ко всем уровням, предусмотренным Основной образовательной программой, – общекультурных, профессиональных, специальных. К ним в первую очередь могут быть отнесены следующие:

– владеет культурой мышления, способен к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1); способен понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества (ОК-3); готов к взаимодействию с коллегами, к работе в коллективе (ОК-7); готов к толерантному восприятию социальных и культурных различий, уважительному и бережному отношению к культурным традициям (ОК-14);

– осознает социальную значимость своей будущей профессии (ОПК-1); владеет основами речевой профессиональной культуры (ОПК-3); способен нести ответственность за результаты своей профессиональной деятельности (ОПК-4); способен к подготовке и редактированию текстов профессионального и социально значимого содержания (ОПК-6);

– способен реализовывать учебные программы базовых и элективных курсов в различных образовательных учреждениях (ПК-1); способен организовать сотрудничество обучающихся и воспитанников (ПК-6); способен разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы для различных категорий населения, в том числе с использованием современных информационно-коммуникационных технологий (ПК-8); способен профессионально взаимодействовать с участниками культурно-просветительской деятельности (ПК-9); способен к использованию отечественного и зарубежного опыта организации культурно-просветительской деятельности (ПК-10); способен выявлять и использовать возможности региональной культурной образовательной среды для организации культурно-просветительской деятельности (ПК-11);

– способен исполнять на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией учащихся разного возраста (СК-3); владеет навыками пения под собственный аккомпанемент произведений различной трудности, предусмотренных школьной программой (СК-

5); способен вести просветительскую работу по музыкально-эстетическому воспитанию, образованию и развитию учащихся (СК-8)[5].

Отметим, что педагогическое музицирование не может быть ограничено сугубо музыкальной сферой и будет всегда шире в силу стоящих перед ним педагогических задач. В то же время особый статус музыкально-педагогической деятельности определяется тем, что она представляет собой, пожалуй, единственный на сегодняшний день пример непосредственного включения «живого» искусства в общеобразовательный процесс. При этом именно наличие у педагога определенного музыкально-исполнительского опыта становится условием наиболее полного проявления духовно формирующих функций искусства в условиях школьного урока музыки. Поэтому к вышеперечисленным компетенциям мы считаем необходимым добавить такие, как: способен осуществлять отбор ценностно-ориентированного содержания для проведения музыкальных занятий и музыкально-просветительской деятельности с использованием инструментально-исполнительских навыков; способен применять имеющиеся инструментально-исполнительские навыки для решения профессиональных задач в области педагогической и культурно-просветительской деятельности. Подробно их содержание будет освещено в соответствующих параграфах.

ЛАНЬ®

[5]Примерная основная образовательная программа высшего профессионального образования. - Направление подготовки 050100 Педагогическое образование. - Профиль «Музыка». - Квалификация (степень) выпускника – бакалавр. - Утверждено приказом Минобрнауки России от 17 сентября 2009 г. № 337. - ФГОС ВПО утвержден приказом Минобрнауки России от 22 декабря 2009г. № 788.

# Глава I. Общая характеристика исполнительской деятельности учителя музыки

Одним из приоритетных направлений образовательной политики российского государства на современном этапе является создание условий для повышения качества образования на всех его ступенях, что должно стать основой для социально-экономического и духовного развития страны. При этом весьма существенным является признание на государственном уровне ведущей роли педагога в достижении целей образования, что, в свою очередь, подчеркивает значимость проблемы совершенствования профессиональной подготовки педагогических кадров, от которых, в конечном счете, и будет зависеть его дальнейшее развитие[6]. Несомненно, что поиск решений встающих при этом задач следует вести в единстве педагогических инноваций и преемственности традиций отечественного профессионального образования. Таким образом, представляется логически обоснованным начать рассмотрение феномена профессионально-педагогического инструментального исполнительства с обращения к основным направлениям развития и научного осмысления музыкальной деятельности как формы социальной активности, связанной с воспитанием подрастающего поколения.

## 1.1. Исполнительская деятельность педагога-музыканта в историческом контексте становления отечественного образования

*Без знания прошлого*
*нельзя понять настоящее*
*и разглядеть будущее.*
*Г. В. Ф. Гегель*

Профессиональная деятельность учителя-музыканта как самостоятельный феномен полиаспектной интеграции социально-педагогических явлений сравнительно недавно стала привлекать внимание исследователей. Однако представления о музыкально-педагогической деятельности и требованиях к ней формировались и развивались на протяжении длительного исторического периода, своеобразно преломляясь во взглядах на музыкальное воспитание и обучение, существовавших в России в ту или иную эпоху.

Отметим, что современная отечественная система музыкального воспитания своими корнями уходит в народное музыкальное искусство, которое, зародившись в недрах языческой религии восточных славян задолго до

[6]Национальная доктрина образования в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46741. – 04.02.2011.

образования древнерусской государственности и принятия христианства, постепенно сформировалось в развитый пласт культуры, включавший огромное количество образцов самых различных по своему содержанию и предназначению вокальных и инструментальных образцов. Все это должно было служить действенным средством народного музыкального воспитания [7].

Чтобы оценить роль и место музыкального искусства в жизни Древней Руси, следует иметь в виду, что оно, формируясь, прежде всего, как языческий обряд, не могло существовать в отрыве от другой деятельности человека – хозяйственной, общественной, культовой. Логично предположить, что обрядовые действа, где неразрывно были связаны и музыка, и слова, и танцы, согласно языческому мировоззрению древних славян, должны были играть в их жизни не меньшую, а может, даже большую роль, чем иные формы их деятельности. Ведь и урожай, и удача на охоте, здоровье близких людей, да и собственное здоровье зависели, по их представлениям, от того, насколько удавалось вызвать расположение того или иного божества в процессе ритуального действия. Таким образом, научиться самому и научить младшее поколение как можно лучше исполнять обряды оказывалось столь же необходимым делом, как овладение трудовыми, воинскими, охотничьими и другими жизненно важными навыками человека той исторической формации. Не вызывает сомнений, что обозначенная установка должна была обусловливать всеобщность и обязательность соответствующего обучения и воспитания, которое осуществлялось как непосредственная передача опыта соответствующей (в современном понимании – музыкально-исполнительской) деятельности от старшего поколения к младшему.

Позднее, с принятием на Руси христианства в 988 году музыкальное воспитание сразу стало развиваться в двух направлениях – фольклорном, как это было ранее, и в русле православной традиции. При этом для музыкально-педагогических воззрений православной ориентации принципиальным было понимание природы и внутреннего смысла церковного пения и мирской музыки: богослужебное пение, в соответствии с принятой в то время на Руси точкой зрения, имело «божественное» происхождение и «музыкой» быть не могло. К ней относились мирские песни, плясовые наигрыши, которые в свете проповедуемого русской Церковью аскетизма встречали резкое осуждение со стороны духовенства, считались «играми бесовскими» и подлежали гонению и искоренению[8].

Для понимания общей логики процесса развития представлений о профессии педагога-музыканта как специфического рода деятельности

[7] Кашапова Л.М. Национальное музыкальное образование школьников: история, теория, практика: учеб. пособие для системы доп. проф. пед. образования и студ. муз. фак. пед. колледжей и вузов. – Уфа, 2004; Рапацкая Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

[8] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

особый интерес, с нашей точки зрения, представляет приоритет духовного начала в богослужебном пении и обучении ему. Главным требованием к певцам было – петь «духовно», т.е. осмысленно, внутренне «переживая» исполняемое песнопение. Более того, считалась недопустимой духовная «рассогласованность» между профессиональной деятельностью певчего (а он выступал и в качестве учителя менее опытных певцов) и образом его жизни, ибо как пение, так и поведение певца, по словам Феодосия Печерского, должны были подражать ангельскому[9].

Таким образом, одним из истоков направленности современной отечественной музыкальной педагогики на возвышение человеческого духа, воспитание нравственности и благородства в процессе музыкального образования и воспитания личности можно считать понимание богослужебного пения и личности исполнителя, характерное для православно-певческого образования, существовавшего на Руси еще в XVI веке.

В развитии общего музыкального образования народной ориентации все более явственно выступало обособление трех основных разновидностей, которые условно можно обозначить как языческую, народно-православную и скоморошью. Сущностные особенности каждой из них формировались на основе оценки музыкального искусства с соответствующих мировоззренческих позиций[10].

Выше нами была сделана попытка реконструировать музыкально-воспитательную установку разновидности языческого музыкального искусства.

Что же касается музыкального образования народно-православной традиции, то оно, как указывает Е. В. Николаева, формировалось под влиянием православно-религиозных влияний, с одной стороны, и сохраняющихся в быту языческих представлений о магической и пророческой функции музыки – с другой: со временем под влиянием православия народные представления о месте и значении музыки постепенно изменялись, а лирические песни, пляски и музыка все больше утрачивали связь с ритуалом[11].

В отличие от языческого и народно-православного направления, основной особенностью скоморошества была его профессиональная направленность, которая предполагала высокий уровень исполнительского мастерства. Чтобы его достичь, ему следовало учиться, как любому другому ремеслу[12]. Таким образом, скоморошество сформировалось как первый вид светской профессиональной музыкально-исполнительской деятельности на Руси.

Обучение народной музыке определялось в целом всеми особенностями, присущими культуре бесписьменного периода, то есть процесс музыкального воспитания не отделялся от исполнительской деятельности его

[9] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
[10] Там же
[11] Там же.
[12] Там же.

участников. Подчеркнём, что приобщение подрастающего поколения к народной музыкальной культуре происходило ненасильственно, путем непосредственного включения детей в совместную со взрослыми музыкальную деятельность. Таким образом, изначально музыкальное обучение на Руси базировалось на исполнительской деятельности тех, кто в данный момент выполнял роли наставников, «передатчиков» социального опыта, воплощенного в образцах музыкальной культуры того времени. Не лишним будет заметить, что такая форма обучения была характерна для музыкального воспитания как в области православного, так и народного искусства[13].

Дальнейшее развитие русской музыкальной культуры определялось тем отношением к музыке, которое складывалось в культурной среде русского государства, находящегося в течение длительного времени под влиянием православия, с одной стороны, и народной традиции – с другой: из всех «художеств» музыке отводилась низшая ступень, а профессия музыканта имела очень низкий общественный статус. Поэтому не случайно в начале XVIII в. в России не существовало специально организованных учебных заведений, которые готовили бы музыкантов того или иного профиля к профессиональной деятельности. Музыкальные кадры формировались тогда в Придворной капелле, придворном оркестре и многочисленных частных (в том числе и крепостных) оперных и инструментальных коллективах. Обучение в них поручалось музыкантам, приглашенным из-за границы, предпочтение отдавалось итальянским маэстро.

Наконец, в 1738 г. по указу императрицы Анны Иоанновны в городе Глухове Черниговской губернии было открыто первое в России профессиональное музыкальное учебное заведение. Целью его создания была подготовка певцов и музыкантов для придворного театра. Таким образом, музыкальное образование было выделено из сферы культуры и приобрело тем самым самостоятельный статус, но, будучи подчинено узкой цели – подготовке артистов для придворных и частных музыкально-художественных коллективов, оно по-прежнему вынуждено было черпать свои кадры среди иностранных музыкантов, занявших к тому времени главенствующее положение в музыкально-педагогической деятельности[14].

Дальнейшее развитие музыкальной жизни России обусловливалось различными и противоречивыми культурными реалиями. С одной стороны, занятие музыкой не считалось серьезным делом, а профессия музыканта была уделом представителей низших слоев общества. С другой стороны, любительское музицирование постепенно становилось необходимым атрибутом светской жизни, поэтому «дворянские дети музицировали с детства вне зависимости от природных данных»[15]. В немалой степени этому спо-

[13] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования. Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
[14] Рапацкая Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
[15] Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967. - с. 131.

собствовало все большее распространение фортепиано, которое к концу первой половины XIX столетия становится обычным музыкальным инструментом дворянского дома.

К этому времени в России в музыкальном воспитании сложилось два резко разграниченных направления – для привилегированных сословий и для народа. Обучение первых велось в специальных классах, существовавших при женских институтах, Пажеском и Морском корпусах, частных гимназиях. Здесь обучали пению и игре на музыкальном инструменте, в первую очередь – фортепиано. Занятия вели профессиональные музыканты, как правило, иностранные (среди них можно назвать немецкого пианиста А.Гензельта, с 1838 года жившего в Петербурге, ирландского пианиста Дж.Филда), и направлено оно было на приобретение обучающимися исполнительских навыков, необходимых для того, чтобы «блистать» в обществе[16].

Для простого сословия существовали школы – фабрично-заводские, церковно-приходские и т.д. Музыкальные занятия в них считались не обязательными, но все же желательными – их целью было религиозно-нравственное воспитание. Они сводились к пению простых песен и молитв. Как правило, уроки пения вели не специально подготовленные учителя, а кто-либо из «духовного звания»: священник, дьякон, псаломщик. Обучение проходило с голоса, ни о каком усвоении музыкальной грамоты речи не велось[17].

Таким образом, к середине XIX столетия в России все еще не существовало какой-либо системы профессионального музыкального, в том числе и музыкально-педагогического образования. Музыкально-педагогическая деятельность в целом в стране развивалась стихийно и могла осуществляться как музыкантами-профессионалами, так и не подготовленными для этого людьми. Подчеркнем, что общим и основным требованием к учителю музыки было владение им музыкально-исполнительскими навыками. Однако требования к их уровню были различны: обучением детей привилегированного сословия могли заниматься лишь музыканты, обладающие высоким профессионализмом, тогда как для массового музыкального воспитания это считалось не обязательным.

С общим подъемом буржуазно-демократического движения в 60-е годы XIX века русская художественная культура вступает в новую фазу своего развития. В России интенсивно начинает расти просветительское движение во всех областях науки и искусства. Эти тенденции не могли не сказаться и в области музыкального воспитания и образования. Деятели музыкального просвещения (М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, А. Н. Серов, Д. В. Стасов и др.) ставили перед собой важные, взаимно связанные задачи:

[16] Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983; Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.
[17] Там же

приобщение к серьезному искусству большого круга любителей музыки путем их художественного воспитания и развитие музыкального профессионализма на основе специальной подготовки исполнителей и педагогов.

Обозначившаяся необходимость развития профессионализма во всех видах музыкальной практики привела к открытию в 1862 г. в Петербурге, а в 1866 г. в Москве первых консерваторий, которые возглавили соответственно А. Г. Рубинштейн и Н. Г. Рубинштейн. Отметим, что обучение во вновь созданных учебных заведениях было платным, отличалось узкопрофессиональной исполнительской направленностью и не предусматривало музыкально-педагогической подготовки[18].

В том же году, что и Петербургская консерватория, была открыта первая в России Бесплатная музыкальная школа, которой руководили М.А.Балакирев и известный русский хоровой дирижер Г.Я.Ломакин. Целью работы школы было – дать музыкальное образование тем, кто не имел возможности оплачивать занятия. Обучение было направлено на общее музыкальное развитие учащихся и включало элементарный класс, сольфеджио, одиночное пение, церковное пение, а также теорию музыки и игру на скрипке для желающих стать впоследствии учителями церковного пения.

Таким образом, можно сказать, что открытие Бесплатной музыкальной школы в 1862г. дало начало развитию профессионального музыкально-педагогического образования в России. Также нельзя не отметить, что идея разносторонней (а не узкоспециальной) исполнительской подготовки учителя-музыканта, положенная в основу обучения в Бесплатной музыкальной школе и получившая в дальнейшем широкое развитие в отечественной музыкальной педагогике, в настоящее время приобретает новое звучание в связи с переходом на двухуровневую систему высшего профессионального образования.

Невозможно переоценить значение деятельности одного из наиболее известных музыкантов-педагогов последней трети XIX века, автора трудов по вопросам народного образования, музыкальной педагогики и методики обучения С. В. Смоленского. Именно он одним из первых поставил вопрос о дифференциации музыкально-педагогического образования. Им было заявлено о необходимости специальной подготовки учителей-музыкантов, исходя из чего были сформулированы принципы воспитания и обучения таких специалистов, в частности: направленность обучения на осознанное приобретение профессиональных навыков, воспитание устойчивого интереса к избранной специальности, тесная связь обучения и практики[19]. Примечательно, что на них в значительной мере опирается и современная музыкальная педагогика.

[18] Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967; Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983; Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.

[19] Из истории музыкального воспитания: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1990.

К концу XIX века Россия, благодаря усилиям передовых русских музыкантов и музыкальных деятелей, в первую очередь, А. Г. Рубинштейна, Н. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева и др., стала одним из мировых музыкальных центров. К числу важнейших достижений этого периода можно отнести следующие: открытие консерваторий, сыгравших главную роль в подготовке отечественных музыкантов-исполнителей высокого уровня; создание с целью обучения любителей музыки Бесплатной музыкальной школы, что оказало воздействие на становление теории и практики массового музыкального воспитания, получившего дальнейшее развитие в отечественной музыкальной педагогике; теоретическое осмысление насущных проблем музыкального воспитания и начало формирования отношения к профессии учителя музыки как особому виду музыкально-педагогической деятельности (С. В. Смоленский).

В конце XIX-начале XX вв. возникает новая волна культурно-просветительской деятельности интеллигенции в массах трудящихся. В этот период начинают формироваться и взгляды деятелей общего музыкального образования – Н. Я. Брюсовой, В. Н. Шацкой, Б. Л. Яворского и др. Все они видели в музыке мощное средство формирования личности. Поэтому характерным для них был поиск новых, более эффективных форм и методов музыкального воспитания.

Другим направлением их деятельности являлась подготовка учителей пения для школ. Одной из ведущих форм такой подготовки были бесплатные музыкально-хоровые классы, а также курсы при музыкальных учебных заведениях, где работали выдающиеся мастера хорового искусства: Н. М. Данилов, Василий и Виктор Калинниковы, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков[20].

Понимание необходимости целенаправленной подготовки учителя для проведения музыкальных занятий в школе нашло отражение в деятельности талантливого музыканта, просветителя и педагога А.Д.Городцова, организовавшего в 1896 году в Перми курсы руководителей народных хоров и учителей пения. Эти курсы готовили педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ, в том числе – сельских. В обучение входило не только хоровое пение, управление хором, игра на музыкальном инструменте, но и работа над выразительностью слова, элементами драматизации, что и в наши сохраняет свою актуальность[21].

В этот период интенсивно, как никогда ранее, развивалось и профессиональное музыкальное образование. Благодаря организации отделений РМО в Архангельске, Баку, Владивостоке, Казани, Одессе, Ростове-на-Дону, Тобольске и многих других городах, в них были открыты различные

[20] Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.

[21] Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983.

Объем, порядок и выполнение курсовой работы

1. **Объем курсовой работы** для студентов магистратуры 25-30 страниц компьютерного текста, включая список использованных источников и литературы, не считая приложений. Курсовые работы не должны существенно превышать указанный объем.

2. **Порядок подготовки курсовой работы**. В соответствие с положением о курсовой работе, студент обязан ее выполнять в соответствие с требованиями, установленными методическими рекомендациями по разработке курсовых работ, а также в соответствии с графиком выполнения курсовой работы, составленным совместно с научным руководителем.

Подготовка курсовой работы состоит из 3-х основных этапов, каждый из которых включает в себя набор шагов:

1. Выбор темы курсовой работы.
2. Выполнение курсовой работы.
3. Защита курсовой работы.

3. **Выполнение курсовой работы**

**Подбор литературы**.

Важнейшее значение имеет самостоятельный поиск исторической литературы и источников, их аналитическое рассмотрение и использование в работе. Процесс подбора литературы целесообразно начинать с изучения тех работ, которые близки к выбранной студентами тематике.

Очень важным является умение работать в поисковых системах. Желательно использовать возможности тематического поиска источников и литературы в основных электронно-библиотечных системах библиотеки БГПУ им. М.Акмуллы.

Для подбора изданий по интересующей теме могут быть использованы списки литературы, содержащиеся в уже проведенных исследованиях (диссертациях на соискание ученых степеней, отчетах по НИР и т.д.). При подборе литературы необходимо сразу составлять библиографическое описание отобранных изданий в строгом соответствии с требованиями, предъявляемыми к оформлению списка использованных источников. Данный список по теме курсовой работы согласовывается с научным руководителем.

**Составление плана исследования**

Примерный план курсовой работы целесообразно составить на начальной стадии работы. Изучение исследовательской литературы дает возможность предварительно продумать содержание работы, определить ее основную цель, а также те задачи, решение которых должно последовательно, шаг за шагом, привести к достижению цели.

Это позволяет разработать структуру будущей работы: каждой из поставленных задач исследования должен соответствовать раздел или подраздел работы – глава или параграф. Главы и параграфы могут выделяться либо по проблемному принципу (в таком случае в каждом разделе рассматривается определенный аспект изучаемой темы), либо по хронологическому (каждому разделу соответствует определенный этап в истории изучаемого явления, разделы следуют друг за другом в хронологическом порядке). На практике часто применяется смешанный, проблемно-хронологический принцип.

**Работа над текстом курсовой работы**

В процессе написания курсовой работы рекомендуется с периодичностью, установленной плане работ, отсылать готовые разделы курсовой своему научному руководителю по электронной почте (tanapolia@bk.ru, dainovagz@yandex.ru, lyaysan72@yandex.ru) или в системе дистанционного обучения https://lms.bspu.ru/

В соответствии с планом работ заблаговременно до защиты студент должен предоставить окончательную версию курсовой работы научному руководителю с целью получения коррекционных замечаний и устного отзыва о проделанной работе. Студент

должен доработать курсовую работу с учетом рекомендаций и замечаний научного руководителя.

Перед сдачей окончательной версии текста курсовой работы студент должен самостоятельно произвести загрузку курсовой работы для определения оригинальности текста по системе «Антиплагиат» и сообщить о результате научному руководителю. В случае выявления факта большого процента плагиата, когда уникальность текста курсовой работы менее 50% (для студентов ДО), менее 40% (для студентов ОЗО) научный руководитель вправе вернуть курсовую работу на доработку. Студент, не сдавший и не защитивший в срок курсовую работу, считается имеющим академическую задолженность, которая ликвидируется им в установленном порядке.

Курсовая работа для проверки руководителем сдается на кафедру и регистрируется в соответствующем журнале согласно номенклатуре дел кафедры.

**Защита курсовой работы**

Защита курсовой работы производится публично до сдачи экзаменационной сессии. Как правило, студент защищает работу перед научным руководителем или перед комиссией, состоящей из преподавателей кафедры. На защите курсовой работы студент излагает основное содержание работы и ее результатов и отвечает на вопросы по данной теме. По результатам защиты курсовой работы выставляется оценка в электронную ведомость и зачетку студента. При получении неудовлетворительной оценки студент считается имеющим академическую задолженность, которую имеет право ликвидировать в установленном порядке.

**Критерии оценивания курсовой работы**

1. Общая характеристика работы:
- структура работы;
- грамотность и логичность изложения материала;
- стилистика изложения, владение научной терминологией;
- соответствие требованиям к оформлению.

2. Компетентность автора:
- актуальность заявленной проблемы;
- четкость формулировки проблемы – цель, задачи, предмет, объект, методологические основы исследования;
- обоснованность подбора и анализа источников и литературы;
- качество и полнота цитируемых источников и литературы.

3. Собственные достижения автора:
- новизна работы;
- аргументированность выводов;
- представленность основных положений исследования в виде докладов на научно-практических конференциях, статей в научных журналах, сборниках статей.

4. Дополнительные критерии:
- четкое исполнение плана работ над курсовым проектом;
- проявленный интерес автора к теме;
- общая успеваемость автора по базовой учебной дисциплине курсовой работы и т.п.

После защиты курсовая работа хранится на кафедре до окончания обучения студента в вузе и отчисления в связи с завершением освоения образовательной программы.

**Содержание курсовой работы**

К моменту написания курсовой работы в магистратуре у студента, как правило, накоплен солидный опыт реализации исследовательской работы, в частности, в виде написания выпускной квалификационной работы бакалавра. Таким образом, магистр должен быть в состоянии самостоятельно произвести постановку проблемы, собрать материал по выбранной теме, описать, структурировать и проанализировать его.

Согласно установленной на кафедре практике, курсовая работа представляет собой подготовку к написанию выпускной квалификационной работы (магистерской диссертации). Объем курсовой работы студента магистратуры – 25-30 страниц. В курсовой работе студентов рассматриваются научные основы исследования по выбранной теме. Она во многом основывается на результатах Практики по получению профессиональных умений.

В этой связи курсовая работа призвана сделать задел выпускной квалификационной работы в виде ее вводной части (введения).

В структуре курсовой работы должны присутствовать следующие обязательные элементы:

1. Введение (актуальность, цель и задачи работы, объект, предмет, хронологические, территориальные рамки, методологические основы, степень изученности проблемы, источниковая база, научная новизна, практическая значимость исследования, описание структуры курсовой работы).

2. Теоретическая и практическая главы, включающие по 2-3 параграфа.

3.Заключение.

4. Список использованных источников и литературы.

**Стилистика курсовой работы**

Текст курсовой работы должен быть выдержан в научном стиле, который обладает некоторыми характерными особенностями. Прежде всего, научному стилю присуще использование конструкций, исключающих употребление местоимений первого лица единственного числа (я). Не следует применять местоимения второго лица единственного числа (он - она). Более уместным является использование в тексте работы оборотов, содержащих местоимений (мы, нами). («Например, мы рассматриваем, мы видим, нами изучаются»). Предполагается использовать формы изложения от третьего лица (например, «Автор полагает...»); конкретно от имени автора (например, «По мнению исследователя В.А.Петрова….»).

В научном тексте нельзя использовать разговорно-просторечную лексику. Необходимо применять соответствующие терминологические названия. Если есть сомнения в стилистической окраске слова, лучше обратиться к словарю. Важнейшим средством выражения смысловой законченности, целостности и связности научного текста является использование специальных слов и словосочетаний.

Подобные слова позволяют отразить следующее:

– последовательность изложения мыслей (вначале, прежде всего, затем, во-первых, во-вторых, значит, итак);

– переход от одной мысли к другой (прежде чем перейти к, обратимся к, рассмотрим, остановимся на, рассмотрев, перейдем к, необходимо остановиться на, необходимо рассмотреть);

– противоречивые отношения (однако, между тем, в то время как, тем не менее);

– причинно-следственные отношения (следовательно, поэтому, благодаря этому, сообразно с этим, вследствие этого, отсюда следует, что);

– различную степень уверенности и источник сообщения (конечно, разумеется, действительно, видимо, надо полагать, возможно, вероятно, по сообщению, по сведениям, по мнению, по данным);

– итог, вывод (итак, таким образом, значит, в заключение отметим, все сказанное позволяет сделать вывод, резюмируя сказанное, отметим).

Для выражения логической последовательности используют сложные союзы: благодаря тому что, между тем как, так как, вместо того чтобы, ввиду того что, оттого что, вследствие того что, после того как, в то время как и др. Особенно употребительны производные предлоги в течение, в соответствии с, в результате, в отличие от, наряду с, в связи с, вследствие и т.п.

В качестве средств связи могут использоваться местоимения, прилагательные и причастия (данные, этот, такой, названные, указанные, перечисленные). В научной речи очень распространены указательные местоимения «этот», «тот», «такой». Местоимения «что-то», «кое-что», «чтонибудь» в тексте научной работы обычно не используются.

Для выражения логических связей между частями научного текста используются следующие устойчивые сочетания: приведем результаты, как показал анализ, на основании полученных данных.

С целью образования превосходной степени прилагательных чаще всего используются слова наиболее, наименее. Не употребляется сравнительная степень прилагательного с приставкой по (например, повыше, побыстрее). Особенностью научного стиля является констатация признаков, присущих определяемому слову.

Сокращение слов в тексте не допускается (за исключением общепринятых графических сокращений по начальным буквам слов или по частям слов). Например, разрешаются следующие сокращения: «и т.д.» (и так далее), «и др.» (и другие), «т.е.» (то есть), После перечисления пишут т.е. (то есть), и т.д. (и так далее), и т.п. (и тому подобное), и др. (и другие), и пр. (и прочие). В тексте курсовой работы допускаются общепринятые сокращения употребляемые:

– с географическим наименованием: г. перед названием городов, но не в начале предложения;

– при датах, написанных цифрами: «г.» (год), «гг.» (годы), «в.» (век), «вв.» (века), «н.э.» (нашей эры).

– при ссылках: с. — страница, см. — смотри, ср. — сравни;

– при указании сумм и количеств, написанных цифрами: тыс. — тысяча (вместо нулей), млн. — миллион (вместо нулей), млрд. — миллиард (вместо нулей), руб. — рубль, долл. — доллар, у.е. — условная единица.

В тексте используются только арабские цифры, но при нумерации кварталов, полугодий, веков, тысячелетий допускается употребление римских цифр.

При записи десятичных дробей целая часть числа от дробной должна отделяться запятой (например: 15,6 тыс. руб., 18,5 м 2 ).

Сокращение ученых степеней и званий производится следующим образом: доктор исторических наук – д-р. ист. наук, кандидат исторических наук – канд. ист. наук, профессор – проф., доцент – доц. , старший преподаватель – ст. преп, ассистент – асс.

Изложение материала в курсовой работе необходимо осуществлять последовательно и логично. Все главы должны быть связаны между собой. Следует обращать особое внимание на логические переходы от одной главы к другой, от параграфа к параграфу, а внутри параграфа – от раскрытия одного вопроса к другому. Абзацы следует выделять каждый раз, когда меняется тема изложения и начинается новый смысловой фрагмент текста.

Абзацы в одну или две строки, как и абзацы, длиной в страницу и более, затрудняют восприятие мыслей автора.

Структура курсовой работы

**Содержание всех основных разделов курсовой работы:**

После титульного листа помещается содержание, в котором приводятся все заголовки курсовой работы и указываются страницы, с которых они начинаются.

Заголовки глав и параграфов в оглавлении должны точно повторять заголовки в тексте.

Введение – вступительная часть курсовой работы, в которой необходимо:

обосновать актуальность разрабатываемой темы; –

назвать основную цель работы и подчиненные ей задачи, решение которых связано с реализацией поставленной цели; –

определить границы исследования (объект, предмет);–

указать методологические основы (избранные научные методы) исследования; –

представить степень изученности проблемы; –

выделить научную новизну; –

отметить практическую значимость исследования; –

дать краткое описание структуры курсовой работы. –

Введение должно начинаться с обоснования актуальности выбранной темы курсовой работы.

Освещение актуальности должно быть аргументированным, но немногословным, поэтому начинать ее описание издалека нет необходимости. При определении актуальности можно отметить, что тема либо ее определенные аспекты недостаточно изучены или совсем не изучены, и объяснить почему.

Обоснование актуальности можно начинать словами: «Актуальность темы очевидна и обусловлена рядом причин…», «актуальность данной работы обусловлена большим интересом к …..» и т.п.

Цель курсовой работы – представление конечного результата исследования, то, что предполагается достичь в конечном итоге. Формулировка цели обязательно должна согласовываться с названием работы. Наиболее распространенные фразы и словосочетания в формулировке цели исследования: «изучить…», «исследовать…», «рассмотреть…» и т.д. Для достижения поставленной цели следует решить ряд задач, которые должны быть сформулированы во введении. Это обычно делается в форме перечисления, используя ряд стандартных глаголов: «изучить…», «проанализировать….», «рассмотреть…», «выявить…», «определит…», «разработать…» и т.п.

Перечень поставленных задач должен быть согласован с содержанием и структурой курсовой работы. Формулировку задач необходимо осуществлять как можно более тщательно, поскольку описание их решения должно составить содержание глав работы.

Обязательным элементом введения является формулировка объекта и предмета исследования.

Объект и предмет исследования как категория научного процесса соотносятся между собой как общее и частное.

Объект исследования – это процесс или явление, порождающее проблемную ситуацию, носитель рассматриваемой проблемы, то, на, что направлена исследовательская деятельность.

Предмет исследования – это то, что находится в границах выбранного объекта исследования, конкретная часть объекта. Именно на предмет исследования направлено основное внимание обучающегося, именно предмет определяет тему курсовой работы.

Далее во введении определяются методологические основы исследования. Здесь указываются те или иные применяемые в работе методы, принципы, подходы, с помощью которых решаются поставленные исследовательские задачи.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать, полученные результаты в преподавательской работе в общеобразовательной школе.

В заключительной части введения раскрывается структура курсовой работы, т.е. дается перечень ее структурных элементов.

ПРИМЕР. Курсовая работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и литературы, приложений.

За введением следует основная часть курсовой работы (2 главы основной части с наличием параграфов).

Содержание глав основной части должно точно соответствовать теме курсовой работы или и полностью ее раскрывать. Названия глав и параграфов не должны совпадать с названием темы курсовой работы. Недопустимо выделение только 1 параграфа в главе. В каждой главе должно быть не менее 2 параграфов.

При этом не допускается простое переписывание текста из учебников или другой литературы. Должна быть произведена самостоятельная аналитическая обработка материала.

Каждая глава должна заканчиваться аргументированными выводами, подводящими итог исследованию вопроса. Текст выводов по главам не должен дословно повторяться в заключении. Абзацы следует выделять каждый раз, когда меняется тема изложения и начинается новый смысловой фрагмент текста.

Абзацы в одну или две строки, как и абзацы, длиной в страницу и более, затрудняют восприятие мыслей автора.

Следует придерживаться определенных правил к употреблению цитат. Цитаты должны быть точными и достаточно короткими. Недопустимо применение цитат без ссылки на автора.

Завершает курсовую работу заключение, которое содержит окончательные выводы, характеризующие итоги работы студента в решении поставленных во введении задач.

Далее следует список использованных источников и литературы, который составляет одну из существенных частей исследования и показывает самостоятельную творческую работу автора.

Не следует включать в библиографический список те работы, на которые нет ссылок в тексте курсовой работы, и которые фактически не использовались в ней. Рекомендуемое количество использованных исторических источников и публикаций в списке – не менее 20 наименований для курсовых работ бакалавров, не менее 30 – для магистров.

При оформлении списка должна быть использована сквозная нумерация источников и литературы. Список использованных источников и литературы должен иметь рубрикацию. В первый раздел (I. Источники) включаются использованные в работе исторические источники. Во второй раздел (II. Литература) помещаются статьи, монографические исследования, учебные пособия, авторефераты диссертаций и т.д.

Все источники и литература даются в алфавитном порядке.

В приложения выносятся все материалы вспомогательного или дополнительного характера. Это могут быть копии подлинных документов, выдержки из отдельных материалов, статистические данные, таблицы, иллюстрации, планы и разрезы и т.д. По форме они могут представлять собой текст, таблицы, графики, карты.

**ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ**

Курсовая работа (далее сокращенно – КР) оформляется в виде текста принтерной печатью на одной стороне листа белой бумаги формата А4.

Текст на листе должен иметь книжную ориентацию. Альбомная ориентация допускается только для таблиц и схем приложений. Текст должен быть оформлен в текстовом редакторе Microsoft Office Word с соблюдением следующих требований:

Формат шрифта Times New Roman.

Шрифт основного текста обычный, размер 14 (кегль) пт. Для сносок – 11 (кегль) пт.

Шрифт заголовков глав – полужирный и прописными буквами, размер 14 (кегль) пт.

Шрифт заголовков параграфов – полужирный, 14 (кегль) пт.

Межсимвольный интервал – обычный.

Межстрочный интервал – полуторный (1,5).

Межстрочный интервал ссылок – одинарный (1).

Абзацный отступ – 1,25 см.

Текст должен быть выровнен по ширине страницы. Заголовки выравнивают по центру.

Необходимо придерживаться следующих размеров полей: – слева – 30 мм – справа – 15 мм – сверху – 20 мм – снизу – 20 мм

Расстояние между словами, условными обозначениями и числами в строке текста должно составлять один пробел.

Страницы курсовой работы нумеруются арабскими цифрами с соблюдением сквозной нумерации по всему тексту.

Титульный лист включается в общую нумерацию страниц, но на нем номер не проставляется.

Нумерация начинается со второй (2) страницы (с раздела «Оглавление»).

Иллюстрации и другие приложения включаются в общую нумерацию страниц.

Номера страниц размещаются в нижней части листа справа без кавычек, дефисов и других знаков препинания.

Включение в текст КР иллюстраций, таблиц, схем и прочих вставок не допускается. Они могут помещаться в приложении.

Заголовки составных частей работы (содержание, введение, главы, параграфы, заключение) следует располагать в середине строки без точки в конце, без подчеркивания. Перенос слов в заголовках не допускается.

Все структурные части КР (за исключением параграфов) начинаются с новой страницы

**Титульный лист**

Титульный лист является первой страницей курсовой работы, на которой размещается следующая информация: наименование ведомства, высшего учебного заведения, института (факультета), кафедры; направление и профиль подготовки; фамилия, имя, студента; название работы; фамилия и инициалы, ученая степень и звание научного руководителя; дата представления, защиты, допуск научного руководителя к защите, оценка; название города и год написания работы. Этот лист заполняется по строго определенным правилам.

Содержание

Заголовки структурных частей курсовой работы («СОДЕРЖАНИЕ», «ВВЕДЕНИЕ», «ГЛАВА», «ЗАКЛЮЧЕНИЕ», «СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», «ПРИЛОЖЕНИЕ») печатают заглавными прописными буквами полужирным начертанием посередине листа с новой страницы.

Заголовки параграфов печатаются строчными буквами (кроме первой заглавной) полужирным начертанием с абзацного отступа. Точку в конце заголовка не ставят.

Если заголовок состоит из двух или более предложений, их разделяют точкой.

Подчеркивания и переносы слов в заголовках не допускаются.

Не рекомендуется размещать заголовки параграфов в нижней части страницы, если на ней не более 3-х строк последующего текста.

Между заголовком главы и параграфа оставляют одну пустую строку.

Заголовки в содержании должны полностью соответствовать заголовкам в тексте. Слово «стр.» не пишут.

Главы нумеруются арабскими цифрами со словом «ГЛАВА 1 … », параграфы нумеруются арабскими цифрами без слов «параграф».

Нумерация параграфа состоит из номера главы и номера параграфа, разделённых точкой.

В конце номера ставится точка. Например, 2.3. обозначает, что данный заголовок относится к третьему параграфу второй главы. Все структурные части работы (кроме введения, заключения, списка источников и литературы, приложения) нумеруются.

**Текстовая часть работы**

Заголовки в тексте начинаются с нового листа и пишутся прописными буквами (выравнивание по центру) полужирным шрифтом, размер 14 (кегль).

Высота цифр и букв в наименовании должна быть одинаковой. Названия параграфов начинаются с прописной буквы, далее пишутся строчными буквами, также по центру, полужирным шрифтом.

Точка в конце названия главы и подраздела не ставится.

Используется полуторный (1,5) межстрочный интервал.

Заголовки глав снизу отделяются от названия заголовка параграфа одним дополнительным пробелом.

Параграфы внутри главы отделяются друг от друга двумя интервалами и, как указывалось выше, продолжаются по тексту (без нового листа).

Правильное оформление сносок – важнейшая составляющая курсовой работы.

На все цитаты и материалы, взятые из различных источников, обязательно должны приводиться сноски (ссылки) с указанием автора, названия цитируемого источника, года издания и страницы.

Сноски показывают, откуда автор взял тот или иной фактический материал. Обязательны сноски при цитировании (цитаты «берутся» в кавычки), при приведении чьего-то мнения в пересказе, при упоминании мнения того или иного автора, при цитирование или пересказе конкретных документов, при приведении цифровых данных, малоизвестных фактов и т.п. Технические требования: сноски должны быть внутритекстовыми [11, с. 6].

**КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ**

Студент может претендовать на положительную оценку курсовой работы при доле авторского текста не менее 70%.

Оценка выставляется по пятибалльной системе с учетом:

– текста курсовой работы, объема литературы, количества проанализированного фактического материала, глубины и результативности анализа, умения сформулировать основные положения;

– умения излагать содержание работы при защите, степени владения материалом, умения вести дискуссию по теме;

При проведении процедуры защиты курсовой работы дополнительно следует опираться на дополнительные критерии оценок:

«Отлично» – курсовая работа написана на актуальную тему и отражает творческую самостоятельность автора, умение применять теоретические знания при анализе материала; содержит оригинальные наблюдения; правильно оформлена; доклад студента и его ответы на поставленные вопросы являются исчерпывающими и содержательными

. «Хорошо» – курсовая работа отражает хороший уровень теоретических знаний выпускника и умение исследовать практический материал, но при этом в работе имеются отдельные недочеты; доклад студента и его ответы на поставленные вопросы являются недостаточно полными и убедительными.

«Удовлетворительно» – курсовая работа содержит недочеты в оформлении текста; имеются замечания членов комиссии по теоретической или исследовательской главе; доклад и ответы студента на вопросы являются неполными и схематичными нарушают логику изложения.

«Неудовлетворительно» – курсовая работа содержит серьезные недочеты в содержании оформлении текста; доля авторского текста менее 70%, доклад студента является неполным и нарушает логику изложения; ответы на вопросы отсутствуют либо даются не по существу.

**Методические материалы по**
**Б1.О.03.03 История музыкального образования**

## Тема 2. Педагогическая мысль и практика в Древнем мире и Средневековье

Характерной чертой раннего периода развития человечества является прямая связь педагогики и соответствующей деятельности. Обучение подрастающего поколения различным видам деятельности, свойственным людям первобытного общества, осуществлялось спонтанно, в виде непосредственной передачи опыта. Музыка в этом отношении не была исключением, хотя само возникновение феномена музыки является фактом, постоянно привлекающим внимание психологов. Это вызвано тем, что функционально, для биологического выживания, музыка человеку не была нужна. Ее возникновение и постоянное развитие на протяжении всей истории человечества можно объяснить формированием музыкального сознания, которое в числе прочего выделило человека среди млекопитающих.

Среди предпосылок возникновения музыкального сознания называют следующие: телесность, ландшафтность, мистичность бытия, коммуникативность, экспрессивность, гедонистичность (цит по: [4. С. 34]).

*Телесность* – способность человеческого тела производить звуки, смысл которых выходит за рамки случайных, а также осуществлять ритмичные движения.

*Ландшафтность* – зависимость музыкального сознания от ландшафта, ориентирующего человеческую психику на определенный род музыки (равнинный ландшафт – преобладание плавного мелодического движения, горный – ориентация на быстрый возврат звука и т.д.)

*Мистичность* (магичность) бытия первобытного человека определила роль музыки как связующего звена между человеком и божественными силами, миром профанным и миром сакральным.

*Коммуникативная* функция музыки не является основной, но тоже достаточно явно выражена.

*Гедонистичность* музыки, т.е. способность приносить человеку наслаждение, также определила ее все возрастающую роль в развитии психики.

*Экспрессивность* (экспрессивную функцию) музыки можно считать наиболее важной предпосылкой формирования музыкального сознания, так как музыка способна нейтрализовать избыточность эмоциональной жизни человека. Уже на раннем этапе развития человек стал выделяться способностью в процессе осуществления обычных жизнеобеспечивающих функций генерировать избыточное количество эмоций. Музыка как невербальное явление, непосредственно выражающее эмоции, способствует эмоциональной разрядке и снятию избыточного психического напряжения.

Древнему искусству была свойственна синкретичность. Ритуальные театрализованные действа, способствовавшие эмоциональной разрядке древнего человека, включали пение, танцы, сооружение макетов животных, впоследствии – наскальные рисунки. Дети включались в эти действия спонтанно, и о направленном обучении музыке, как и о самой музыке, применительно к этому периоду еще нельзя говорить.

В дальнейшем, с ростом эстетического сознания, оформлялись независимые друг от друга виды художественной деятельности. Появление общественного разделения труда, в результате которого дети перестали видеть непосредственную необходимость результатов труда, привело к возникновению целенаправленный действий взрослых по передаче накопленного опыта, включающих те или иные формы принуждения. *Передача музыкального опыта начала осуществляться наравне с передачей опыта в других сферах деятельности, так как музыка к этому времени стала необходимым элементом жизни людей*.

В местах первичного расселения людей сложились четыре крупнейшие цивилизации Древнего Востока: Египет, Шумерская держава (Междуречье), Древний Китай и Древняя Индия. Именно там были изобретены первые музыкальные инструменты, если не считать примитивных тростниковых дудок первобытного периода: глиняные и деревянные духовые

(Египет, Междуречье, Китай); ударные и примитивные струнные (Индия). С развитием цивилизации, становлением религии, первоначальной морали и этики развивается музыкальное сознание общества. Появляется инструментальная музыка, а также длинные песенные сказания, чаще всего на мифологические темы.

В этот период (III – II тысячелетие до н. э.) появились первые музыкально-образовательные учреждения: в Индии, в храмах, посвященных Шиве и Ганеше, существовали школы, обучавшие игре на храмовых музыкальных инструментах и готовившие профессиональных танцовщиц.

Следующей исторической ступенью, оставившей зрелые образцы музыкального образования, является период продолжительностью приблизительно 20 веков начиная с XV в. до н. э., получивший в культурологии наименование античности. В Древней Греции и Древнем Риме был достигнут высокий уровень культуры, распространившийся на многие сферы, в том числе музыкальное образование.

Роль музыки и жизни Древней Греции была исключительна велика. В ней существовал развитый музыкальный фольклор, народно-песенные жанры. Было распространено и музицирование, при котором аэды – творцы музыки и ее исполнители – выступали одновременно как поэты, композиторы, певцы и аккомпаниаторы на музыкальном инструменте [3. С. 11].

Развивалось музицирование на инструментах, среди которых наибольшее распространение получили лира, кифара и авлос. Во II веке до н. э. механиком Ктесебием был сконструирован гидравлос – водяной орган, дальний предок органа.

В период античности появились первые образцы инструментальной нотации, были сформулированы основы теории музыки (учение о ладе, ритме, мелодии, модуляции, музыкальной форме, музыкальных инструментах). Были созданы первые обобщенные педагогические теории в области музыки: школа профессиональной кифародии под руководством Лизандра, малоазиатская школа авлевтики, которой руководил Полимнекст. Развивалась хоровая культура; первым хормейстером древности, имя которого сохранилось, был Стесихор (VII – VI вв. до н.э.) К III в. до н.э. получила распространение хейрономия – условная жестикуляция для управления хором, где движения пальцев показывали мелодическую фигурацию, ритм, динамику, агогику [Там же. С. 12].

Музыке принадлежит важное место в древнегреческой философии. В одном из ранних учений – пифагорействе – утверждалось, что «звучащие сферы» состоят в гармонии с человеческой душой, способствуют установлению гармонии человека с окружающим миром и излечению от болезней. Таким образом, в древнегреческой философии были заложены основы музыкальной психологии.

Платон утверждал, что как гимнастика необходима для воспитания тела, так музыка нужна для воспитания души. Он обращал внимание также на различное воспитательное действие разных ладов. Если музыка как средство воспитания души подходила, по мнению Платона, лишь к представителям высших классов, то для гражданского воспитания он находил применимыми два лада: фригийский, способствующий укреплению человека как воина, и дорийский, благоприятствующий мудрым действиям в мирное время.

Платон обосновал роль музыкального образования для формирования гармонично развитой личности. Музыка в Древней Греции была одним из обязательных предметов для обучения детей свободнорожденных граждан в учебных заведениях. Образованным считали человека, имеющего «мусическое образование». В соответствии с учением Платона, обязательными для изучения были литература, математика, музыка и гимнастика. Литература и математика полагались необходимыми для развития ума, гимнастика – тела, а музыка – души.

Идеи Платона о роли музыки в формировании гармоничной личности развил Аристотель. Основные положения его концепции музыкального образования заключаются в следующем:

1. Музыка развивает личность и этически, и эстетически.

2. Музыка воспитывает высокие моральные качества, вселяет в душу сочувствие, способность к сопереживанию и очищению в этом сопереживании (катарсис).

3. Музыка – лучший отдых после труда, интеллектуальное развлечение. Умеющий наслаждаться музыкой может благородно и красиво проводить свой досуг.

4. Музыкальное воспитание не должно быть профессиональным и должно распространяться только на свободнорожденных граждан.

5. Музыкальное воспитание должно быть различным для разных возрастов.

6. Одним из путей музыкального воспитания является слушание музыки, но это не исключает самостоятельной музыкальной деятельности (цит. по: [3. С. 14-15]).

Таким образом, в Древней Греции были заложены основы теории музыки и музыкальной психологии, а также начала общего и профессионального музыкального образования.

В Древнем Риме взгляды на музыку долгое время находились под влиянием примиренческих философских учений: стоицизма, эпикурейства, скептицизма. В I н. э. под влиянием позднеэллинских традиций начали развиваться идеи Платона и Аристотеля, в том числе касающиеся музыки. В целом, однако, музыкальное искусство в Древнем Риме имело развлекательно-зрелищный характер и функционировало преимущественно в виде масштабных театрализованных мероприятий. К той эпохе относятся первые профессиональные конкурсы музыкантов – певцов и инструменталистов. Известны «греческие состязания» под покровительством императора Нерона, в которых он сам выступал как певец и кифаред.

Роль музыки в воспитании была велика и в Древнем Китае. Музыка как элемент китайской культуры складывалась под влиянием религиозно-философских доктрин: буддизма, конфуцианства, индуизма. Наибольшее влияние на общественную жизнь Китая оказывало конфуцианство, в соответствии с которым необходима строгая иерархия и подчиненность всех элементов общества. Это мировоззрение оказало в последующем сильнейшее воздействие на формирование менталитета китайцев. В музыке данная философия наиболее точно выражалась пентатоническими ладами, которым свойственна семантическая детерминированность. Предопределенность как психическое состояние, задаваемое пентатоникой, сопровождала не только музыкальное воспитание, но и политическую жизнь общества в Древнем Китае. Можно констатировать, что древнекитайские философы и педагоги полно использовали возможности музыки для воздействия на психику людей.

Следующей крупной эпохой, сыгравшей значительную роль в истории музыкального образования, является Средневековье. Начало этой эпохи датируется падением Рима под натиском варваров (V век н.э.), конец – XVI – XVII вв.

Сознание средневекового человека в течение длительного времени находилось под гнетом катастрофы – падения Рима, в результате которого Европу наполнили полчища варваров, не знавших латыни и говоривших на разных наречиях. Спасительной силой, способной привести хаотический мир к порядку, была религия, на долгий период определившая культурную жизнь, в том числе и процессы, связанные с музыкой и музыкальным образованием.

С гибелью античности наступил резкий упадок культуры на большей части Европы, за исключением Византии, в раннем средневековье бывшей основной хранительницей античных традиций. От греко-римского мира византийская школа унаследовала классическое образование, основу которого составляло изучение семи свободных искусств. Курс обучения, позволявший получить всестороннее образование, складывался из дисциплин тривиума и квадривиума. Тривиум включал грамматику, риторику и диалектику, квадривиум – математику, музыку, астрономию и физику. Однако содержание образования отличалось от античного: в его основе лежало религиозное начало.

Раннее средневековье (V-X вв.) на большей части современной Европы позднее назвали «темными веками». Отрицательное отношение христианской церкви к античному наследию определило резкое торможение образования. Церковь выбирала лишь те виды образования, которые считала нужными. В этот период царила безграмотность, и немногие школы, как правило, при церквях, не могли изменить положения.

Вместе с тем музыкальное образование сделало значительный шаг вперед именно в средние века, так как изучение музыки входило в содержание богословского образования.

Епископские кафедры, на основе которых впоследствии, в среднее и позднее средневековье, возникли университеты, стали центрами изучения музыки. Это определило тот подход к музыкальному образованию, который российские исследователи называют «умопостижением» (Г.Б.Корнетов, О.Е.Кошелева). Не случайно в средние века наиболее интенсивно развивалась теория музыки, в общем виде составившая впоследствии основу профессионального композиторского творчества. Была начата также реформа системы нотации.

Среди форм музыкального образования преобладало хоровое пение, так как для богослужения требовались профессионально подготовленные музыканты. Певчие воспитывались при церквях и монастырях. Прошедший курс обучения певчий должен был владеть вокальным искусством, помнить наизусть музыку и текст множества песнопений, осваивать новые произведения, уметь руководить хором, сочинять новые песнопения. Синкретичность музыкальной деятельности уже тогда предопределила будущий тип музыканта-универсала.

Тесная связь музыки и теологии способствовала тому, что многие выдающиеся мыслители средневековья оставили труды о музыке. Это трактат Августина «О музыке», фундаментальный труд Боэция «Наставление к музыке», трактаты Кассиодора. В этих работах рассматриваются вопросы ритма, метра, движения, а также воспитательной роли музыки. Боэций теоретически обосновал структуру средневековой системы образования, в частности, ее высшей ступени – квадривиума, который был положен в основу образования среднего и позднего средневековья.

В большинстве философских трудов того времени рассматривались вопросы музыкознания, связанные с многоголосием, что диктовалось предпочтением, которое отдавала христианская церковь церковному многоголосному пению. Только в XII в. католическая церковь приняла орган, оценив силу его психологического воздействия на людей. С этого периода начало развиваться искусство игры на органе, которое передавалось от мастера-учителя к немногим наиболее способным ученикам.

В это же время в Европе начали появляться первые музыкально-педагогические руководства, ставившие своей целью оказание помощи музыкантам-практикам. В поле зрения педагогов стали включаться вопросы инструментоведения. Завершилась реформа системы нотации с нотно-линейным типом записи, в связи с чем возник еще один раздел теории музыки, связанный с обучением музыкальной грамоте (до того действовала устная традиция) [3. С. 22].

Необходимо отметить также значительное просветительское воздействие, которое оказывала церковная музыка на массы прихожан. В условиях, когда светская и народная музыка находились под полузапретом, церковная музыка распространялась на огромные массы людей. И хотя круг эмоций, дозволенных церковью для культовой музыки, был ограничен, все же музыка, звучавшая в церкви, несомненно, принадлежала к высокому духовному уровню. Это позволяет констатировать важную музыкально-просветительскую роль, которую сыграла средневековая католическая церковь, подготовив тем самым сознание людей к грядущим культурным переменам периода позднего средневековья, получившего название Возрождения.

*Рекомендуемая литература*


1. *Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.*
2. *Грубер Р.И. Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.*
3. *Немыкина И.Н. Основы музыкальной педагогики: Учебное пособие. Екатеринбург, 1993.*
4. *Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования // Программы для специальности 03.07.00 – музыкальное образование и программ подготовки выпускников высших учебных заведений для получения дополнительной квалификации «Преподаватель», «Преподаватель высшей школы» в области музыкального образования. М., 1997.*

***Издано при финансовой поддержке***
***Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям***
***в рамках Федеральной целевой программы***
***«Культура России»***

*Допущено Учебно-методическим объединением*
*по направлениям педагогического образования*
*в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,*
*обучающихся по направлению 050600 (540700)*
*Художественное образование*

*Рецензенты:*
доктор искусствоведения, член Союза композиторов России,
профессор *Н. А. Соломонова* (Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет профсоюзов),
кандидат искусствоведения, доцент *И. Н. Налетова* (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена).

**Овсянкина Г. П.**

**Музыкальная психология.** Издательство «Союз художников», 2007. - 240 с.

«Музыкальная психология» представляет собой сконцентрированное изложение основного материала по данной дисциплине. Издание адресовано прежде всего студентам музыкальных факультетов педагогических вузов, исполнительских и теоретико-композиторских факультетов консерваторий, а также представителям других гуманитарных специальностей, учащимся музыкальных, музыкально-педагогических училищ, колледжей и лицеев, слушателям университетов повышения педагогической квалификации.

Все темы курса классифицируются в пять частей, отражающих различные аспекты музыкальной психологии. Издание включает развернутый список литературы. В нем обобщаются результаты многолетнего практического опыта по преподаванию данной дисциплины на факультете музыки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

18ВЫ 978-5-8128-0075-8
ББК 88.4 Овс34

© Издательство «Союз художников». 2007
© Г. Овсянкина, 2007
© Е. Гросман, оформление, 2007

## *От автора*

Предлагаемые лекции по музыкальной психологии предназначены для студентов различных специальностей, прежде всего для будущих педагогов. Лекции возникли в результате обобщения пятнадцатилетнего опыта преподавания музыкальной психологии и родственных ей дисциплин в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена. Цель данного издания - обозначить основные положения музыкальной психологии и рассмотреть их в контексте педагогической и творческой деятельности. Мы поставили задачу познакомить будущих преподавателей музыки (общего и специального музыкального образования), музыковедов, композиторов, музыкантов-исполнителей, звукорежиссеров и др. с ключевым теоретическим материалом по истории и теории музыкальной психологии с позиций современной науки, проследить связь категорий музыкальной психологии с музыкальным творчеством. Нельзя в одном лекционном издании охватить все разнообразие понятий, связанных с музыкальной психологией, тем более, что наука эта бурно развивающаяся и по ряду вопросов в ней на сегодняшний день еще нет единого мнения.

Принцип отбора, содержание и организация материала предполагает, во-первых, связь с будущей профессией студентов, во-вторых, ориентацию на основные категории музыкальной психологии. В результате лекционный курс складывается из пяти частей, посвященных общим положениям о музыкальных способностях, музыкальном восприятии, психологии творческого процесса композитора, музыкального исполнительства, музыкального воспитания и образования.

Лекции основываются на классических и новейших трудах по различным вопросам музыкальной психологии: Б. М. Теплова, Е. В. Назайкинского, М. Г. Аранозского, В. В. Медушевского, К. В. Тарасовой, А. Н. Готсдинера, А. И. Мухи, В. М. Блока, Л. Л. Бочкарева, Е. В. Вязковой, А. И. Климовицкого, А. С. Соколова, Н. П. Корыхаловой, Л. Маккинон, М. С. Старчеус, Д. К. Кирнарской, сборниках Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского «Ногтю ти51киз» (ред. М. С. Старчеус), РАМ им. Гнесиных «Процессы музыкального творчества» (ред. Е. В. Вязковой), «Восприятие музыки» (ред. В. Максимова) и др. В лекциях отражен материал из наших программ - кратких конспектов-лекций - по психологии музыкального творчества и психологии музыкального воспитания в школе, опубликованных в 1995 году Астраханским областным институтом усовершенствования учителей. При подготовке лекций к изданию учитывались те немногие учебные пособия по музыкальной психологии, которые опубликованы в нашей стране, прежде всего учебники А. Л. Готсдинера и В. И. Петрушина.

Надеемся, что знакомство с данными лекциями поможет студентам свободно ориентироваться в проблематике музыкальной психологии, самостоятельно изучать литературу и применять полученные знания в педагогической, творческой деятельности, а также в научной работе.



*Введение*

# Музыкальная психология: история и ключевые понятия

### Музыкальная психология в историческом ракурсе

Ученые предполагают, что в XX! веке педагогика и психология будут ведущими науками. И действительно, каждодневная практика подтверждает эту гипотезу. Открытия научно-технической революции нередко идут не на пользу человечеству, так как его нравственный мир еще не соответствует тому уровню, чтобы всегда разумно использовать свои достижения. Человеку надо тщательно изучать себя и напряженно работать над совершенствованием своей природы. Развитие музыкальной психологии вносит свою лепту в этот процесс. Эта наука соприкасается со многими областями гуманитарного знания и с искусством, но в первую очередь - с общей психологией и с музыкальным творчеством.

Проблемы музыкальной психологии (как и общей) стали волновать человечество еще в древних цивилизациях Востока и Запада, в эпоху Средневековья, Ренессанса. Об этом свидетельствуют, например, труды Аристотеля, Платона, Авиценны, Боэция, Тинкториса и др. Но тысячелетиями эти вопросы разрабатывались в рамках философии, педагогики, медицины, позднее -

в музыковедении. Появление музыкальной психологии как самостоятельной науки относится только ко второй половине XIX века и связано с дифференциацией общей психологии - науки молодой и перспективной. Известно, что общая психология как самостоятельная наука *«о закономерностях, механизмах и фактах психической жизни человека и животных»* [НЭС, 2004. С. 982] сформировалась только в 70-е годы XIX века в трудах немецкого ученого В. Вундта. И сразу же от общей психологии начинают отделяться ее автономные области, связанные с изучением психических процессов, характерных для тех или иных видов деятельности или для тех или иных аспектов исследования. Так возникают инженерная психология, психология спорта, психофизиология, медицинская психология, психология труда, педагогическая психология, психология творчества, позднее - космическая психология, историческая психология, юридическая психология, этническая психология и т. д. Происходит процесс дифференциаций уже внутри автономных психологии. Это все область пограничных наук, которые обращаются как к категориям сугубо психологическим, так и связанным с каким-либо другим видом научного знания.

К таким пограничным наукам относится и музыкальная психология. Она возникла в результате развития экспериментальной психофизиологии и разработки *теории слуха* немецким ученым *Г. Гельмгольцем,* а чуть позднее - теории музыкального восприятия Г. Риманом, тоже немецким ученым-музыковедом. Музыкальная психология разрабатывает основные категории общей психологии: ощущение, восприятие, память, внимание, мышление, эмоции и чувства, речь, воображение и фантазия, мотивация и т. д., но в контексте музыкального творчества. По причине множества понятий, используемых музыкальной психологией, историческую лепту в развитие науки внесли физиологи, неврологи, психологи, музыковеды: И. И. Сеченов и Б. Л. Яворский, В. М. Бехтерев и Б. В. Асафьев, А. Н. Леонтьев и Е. В. Назайкинский, И. П. Павлов и Н. А. Гарбузов и т. д.



**Предмет и методы музыкальной психологии**

Круг проблем музыкальной психологии достаточно широк. В него входит все, что связано с музыкальными способностями, музыкальным творчеством и любым видом музыкальной деятельности, музыкальным воспитанием и образованием. Сегодня можно отметить уже довольно развитые области знания внутри музыкальной психологии: психологию музыкального творчества, психологию музыкального воспитания и др. Современная наука дает следующее определение музыкальной психологии: это *«дисциплина, изучающая психологические условия, механизмы и закономерности музыкальной деятельности человека, а также их влияние на строение музыкальной речи, на формирование и историческую эволюцию музыкальных средств и особенностей их функционирования» [Назайкинский* Е., 1978. С. 480].

Категории музыкальной психологии связаны не только с общей психологией и музыкознанием, но и с педагогикой, акустикой, эстетикой, социологией, историей. В результате развития дисциплины складываются следующие аспекты музыкальной психологии: педагогический (музыкальное воспитание, общее и профессиональное музыкальное образование), музыкально-теоретический (формирование и эволюция средств музыкальной выразительности), социологический (бытование музыки в социуме), собственно психологический и медицинский (оздоровляющее влияние музыки на человека и животных). Методология музыкальной психологии также носит комплексный характер. Прежде всего она опирается на методы общей психологии: *интроспекцию*

(самонаблюдение), *лабораторный эксперимент и измерение, конкретные методы* (интервьюирование, анкетирование, тестирование). В методе интроспекции таится опасность возникновения субъективного элемента. Лабораторный метод в ряде случаев помогает получить точную классификацию. Однако в музыкально-психологических исследованиях он порой бывает мало результативен, как, например, при исследовании творческого процесса композитора (подобные эксперименты ставились в США). Конкретные методы также требуют критического осмысления, точной интерпретации, к примеру, цветовой тест Люшера, использованный А. Н. Папениной при изучении музыкального восприятия *[Папенина А.,* 2006]. В музыкальной психологии применяются также методы эстетики, педагогики, музыковедения. Это может быть аналитический метод (например, целостного или ценностного анализов, сложившихся в музыкознании), описательный, сравнительный анализы. Вводятся также методы естественных и точных наук. Методологический подход может быть комплексный и системный.

В настоящее время отечественной и зарубежной наукой накоплен значительный теоретический материал. В области изучения музыкального слуха, помимо Г. Гельмгольца, из зарубежных ученых большой вклад внесли Э. Мах, К. Штумпф, М. Мейер, из отечественных -Е. А. Мальцева, Н. А. Гарбузов, Б. М. Теплов, Ю. Н. Рагс, М. С. Старчеус и др. В разработке теории музыкального восприятия принимали участие Э. Курт, А. Веллек, Г. Ревес, С. Н. Беляева-Экземплярская, Е. В. Назайкин-ский и др. В исследовании музыкальных способностей значительна роль француза Б. Эндрью, американца К. Сишора, немца Т. Ламма, российских ученых С. М. Май-капара, Е. А. Мальцевой, Б. М. Теплова, В. К. Белоборо-довой, Н. А. Ветлугиной, Д. К. Кирнарской, Г. М. Цыпина, С. М. Мальцева и др.



Разработка проблем музыкальной психологии в области социума связана с именами зарубежных исследователей П. Фарнсуорта, А. Софэка, А. Зильбермана, Г. Бесселера, российских - В. С. Цукермана, А. Н. Сохо-ра, Г. Л. Головинского, Г. И. Панкевича и др. Ими изучались вопросы мотивации в формировании музыкальных вкусов, бытования тех или иных музыкальных жанров и стилей, взаимосвязь социальной психологии и массового музыкального сознания и т. д.

В последние десятилетия активный интерес вызывает изучение психологии творческого процесса композитора, психологии интерпретации, психологической подготовки музыканта к концертному выступлению. Разным аспектам творческого процесса композитора посвящены работы Н. Л.Фишмана, А. А. Гозенпуда, В. В. Протопопова, М. Г. Арановского, Е. В. Вязковой, Л. З. Кора-бельниковой, Е. И. Чигаревой, А. А. Волкова, В. М. Блока, А. П. Милки, А. И. Климовицкого и др. В области изучения творческого процесса музыканта-исполнителя большой интерес представляют труды Н. П. Корыхало-вой, Т. В. Чередниченко, В. Ю. Григорьева, Л. Л. Бочка-рева и др.

В настоящее время музыкальную психологию относят к области музыкознания.

**Понятие музыкального творчества**

Одна из основных категорий музыкальной психологии - *«музыкальное творчество».* С ней связано понимание почти всех музыкально-психологических вопросов. Долгое время представление о музыкальном творчестве предполагало только процесс создания музыкального произведения. И действительно, значимость данного факта для музыкального искусства оспорить нельзя. Об этом свидетельствуют многие справоч-но-энциклопедические издания, например, в музыкаль-

нии энциклопедии в статье крупного музыковеда советской эпохи А. Н. Сохора говорится: «Музыкальная деятельность подразделяется на три основные разновидности: творчество (композиция. - *Г.* О.), исполнительство (исполнение музыки. - *Г.* О.) и восприятие. Им соответствуют три этапа существования музыкального произведения - создание, воспроизведение и слушание» *[СохорА.,* 1976. С. 736]. За исполнительством и слушательским восприятием закреплялась лишь функция *музыкальной деятельности.*

Однако, согласно положению Б. В. Асафьева музыка - «искусство интонируемого смысла» *[Асафьев Б.,* 1971], и вне живого звучания она существовать не может. Ее художественно-интонационный образ, возможно, с не меньшей силой, должен пройти не только через сознание автора, но и исполнителя. Тот же Асафьев свидетельствует, что XIX век оставил множество выдающихся музыкальных произведений, но сколько из них мы не знаем из-за того, что они не нашли достойного исполнителя. Неслучайно часто талантливый музыкант-исполнитель вдохновляет композитора на создание новых сочинений. История музыки изобилует примерами такого рода творческой дружбы: Римский-Корсаков и выдающаяся певица Надежда Забела-Врубель, Франсиск Пуленк и замечательная певица Дениз Дюваль, Борис Чайковский и талантливый скрипач Виктор Пикайзен и т. д. Именно в расчете на вокальные данные и артистический облик Забелы-Врубель Римский-Корсаков создавал неповторимые по красоте оперные партии хрупких женских образов: Веры, Марфы, Царевны-Лебедь, Царевны Ненаглядной Красы. Вспомним «провалы» на премьерах оперы «Фиделио» Бетховена или Симфонии № 1 Рахманинова из-за неудачного исполнения. А какую роль сыграла певица Вера Пургольд в пропаганде камерно-вокального творчества Мусоргского?



Только она одна могла в то время - в последние десятилетия XIX века - раскрыть новаторскую впечатляющую образность романсов и песен великого композитора.

Во время исполнения музыки и ее «содержание и форма несколько изменяются, преобразуются исполнителем в соответствии с его мировоззрением, эстетическими идеалами, личным опытом, темпераментом и т. д. В этом проявляются его индивидуальное восприятие и истолкование произведения. Возникают исполнительские варианты содержания и формы» *[Сохор А.,* там же]. Особенно наглядно это творческое преобразование наблюдается в исполнении великих артистов, когда даже широко известное сочинение как бы открывается новыми образными гранями и иной силой воздействия (достаточно вспомнить неповторимое исполнение выдающихся пианистов прошлого века Э. Г. Гилельса, СТ. Рихтера или Г. Гульда). Следовательно, исполнитель также причастен к творческому акту - он находится в сотворчестве с композитором.

Но будет ли творческий акт завершен только деятельностью композитора и исполнителя? И тот, и другой *ориентируются на слушателя,* который, воспринимая музыку, вникает в ее смысл, создает свой музыкальный образ, свое музыкальное представление и, в конечном счете, выносит свою оценку. И именно эта оценка определяет бытование музыкального произведения и его судьбу.

Если обратиться к учению И. Канта, то выясняется, что сам акт познания чего-то нового (а именно оно лежит в основе восприятия музыки) есть творчество. Добавим, общая психология считает, что творчество - это «деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и культурной уникальностью» [НЭС, 2004. С. 1194].

При восприятии музыки наблюдается явление, схожее с исполнительским творчеством: здесь можно говорить о *новом, слушательском варианте* музыкального произведения, о новой *интерпретации.* Новое особенно показательно для высоко интеллектуального, рождающего собственную концепцию восприятия музыки. Подобное восприятие в большей степени показательно для талантливых звукорежиссеров, музыковедов-исследователей и критиков (яркие примеры - аналитические этюды И. И. Соллертинского, Л. А. Мазеля, В. С. Цуккермана, Ю. Н. Тюлина, В. В. Протопопова, Ю. Н. Холопова). Это творческий фундамент и звукорежиссуры, и музыковедения. (Отметим, что музыковедение тоже есть одна из разновидностей творчества музыкального, а не только сугубо научного.)

Следовательно, слушательское восприятие, равно как и исполнительство, содержит творческий компонент и является составной частью музыкального творчества, которое необходимо трактовать как единство триады: композитор-исполнитель-слушатель. Итак, *музыкальным творчеством следует считать любой вид активной, обновляющей психической деятельности, связанной с музыкальным искусством, при главенствующей роли деятельности композитора.* Музыкальное творчество рассматривается не только в психологическом, но и в философско-эстетическом аспектах.

### Антропологический аспект музыкальной психологии

Под антропологическим аспектом музыкальной психологии следует понимать *особенность трактовки понятий, связанных с психологией музыки на ранней стадии развития человека.* Безусловно, историко-археологических источников по этим вопросам мало. Од-



нако изучение жизни и культуры отдельных племен Африки, Австралии, Океании и Америки дало богатейший материал для понимания антропологии музыки и осознания объективности категорий музыкальной психологии. Еще в 60-е годы XX столетия в этих регионах планеты Земля жили этнические группы, находящиеся на стадии раннего патриархата или даже матриархата. В своем развитии они во многом проходили путь, характерный для всех народов земного шара. Особенностями их быта и культуры ученые впервые заинтересовались еще в середине XIX века. Многочисленные экспедиции англо-американских ученых (среди них было немало этномузыкологов и музыковедов-палеонтологов) в первой половине XX столетия собрали богатейший материал по художественной культуре. Об этом, в частности, свидетельствует замечательное исследование «Антропология музыки» профессора антропологии университета штата Индиана Алана Мерриама *[А1ап Р. Мегпат. Тпе Ап(горо1оду* ог~*Миз/к. Ыог1\п/ез{егп ипЬІегв'Пу ргезз. ЕVапз^оп, 1964. 358р.;* сокращенный русский перевод см. в Ногтю тизИшз '95, '99]. Изучение накопленного материала в контексте музыкальной психологии свидетельствует, что уже на столь ранней ступени развития человек задумывался о многих проблемах музыкальной психологии и эстетики. По этим материалам мы можем судить о том, как развивалось музыкальное искусство при родовом строе.

Перед древними людьми прежде всего стоял вопрос: *что такое музыка, музыкальное творчество?* По мнению басонгов (небольшой этнической группы в Заире), музыка связана только с человеком, остальное - не музыка. В понимании тех же басонгов музыка создана только людьми. Но это не единственная точка зрения. В частности, в Сьерра-Леоне (государство в западной Африке, населенное народами темпе, менде, лим-

ба, фульбе и др.) считают, что распространенный в этом регионе музыкальный жанр баланьи произошел от подражания пению птички.

Из примера взгляда басонгов можно сделать вывод, что уже в первобытные времена вставала проблема осмысления: что характерно именно для музыки? Проблема отличия музыки от «не музыки» у древних племен очень важна для понимания любой музыкальной системы. Она формирует психологию, вкусы, культуру в целом.

Второй по степени важности вопрос: *что такое музыкальный талант?* И по этому вопросу тоже существуют разные точки зрения. Нигерийские апачи считают, что задатки к музыкальной деятельности (и вообще к эстетической) есть у всех людей. Главное - эстетическое воспитание, которому у них отводится важная роль. Противоположной точки зрения придерживаются басонги. По их мнению, задатки музыкальных способностей сугубо наследственны, и не у всех они одинаковы. Причем музыкальное дарование может передаваться потомству и по отцовской, и по материнской линиям.

Видимо, уже в стародавние времена люди задумывались над тем, *что такое музыкальная импровизация,* чем она отличается от музыкальной композиции, какие для импровизации нужны задатки и т. д.? На Тринидаде (остров в Атлантическом океане), например, импровизацию не считают особым даром, так как она, по мнению аборигенов, доступна любому податливому уму. Отмечается различное отношение к музыке, к искусству. У бали (народность в Индонезии) - это важнейшая потребность. Также буквально живут для искусства чамбули (небольшая папуасская народность в Новой Гвинее). Каждый представитель этого народа «прежде всего озабочен своей ролью на художественной сцене своего общества, - совершенствованием сво-



его костюма, красотой своих собственных масок, собственным мастерством игры на флейте, законченностью и совершенством [ё1ап] своих обрядовых действ, признанием и оценкой своего исполнения другими...» [Ногтю ти51ки5'95, с. 40]. Маори (основное население Новой Зеландии) почти все - певцы. Общественная значимость музыки отмечается и в лагере африканских бушменов, и у пигмеев Конго.

Для музыкального восприятия важна и проблема *оптимального числа исполнителей,* которая волнует эти народности и разрешается ими тоже по-разному. У басонгов ядро музыкальной группы составляют три музыканта, так как все должно прослушиваться ясно, и звучание не должно перегружать слух. Для североамериканских индейцев флэтхед наоборот: чем больше певцов, тем лучше.

Разные мнения существуют и в вопросе о *происхождении музыки.* Выявляются два взгляда: музыка - порождение богов или музыка возникает благодаря заимствованию. Взгляд на взаимосвязь музыки со сверхъестественным началом включает и фигуру музыканта. Источников, из которых черпается музыка, может быть три: 1) сверхъестественное начало, 2) индивидуальное сочинительство, 3) заимствование. Для представителей племени юркала (Австралия) музыка - это подражание лепету детей младенческого возраста, которые знают священную тайну забытых слов. То, как трактуется вопрос об истоках музыки, трудно переоценить; его понимание формирует сочинительское творчество и влияет на музыкальную культуру в целом.

Проблема *эмоциональности музыки,* ее *смысловой сущности* также разрешается с разными нюансами. По мнению племени маори, песня помогает людям выразить мысль. У полинезийцев пение служит передаче любой сакральной эмоции.

Задумываются и над *мотивацией* музыкального творчества: почему люди музицируют? Флэдхед считают - чтобы помочь себе (т. е. в основе лежит компенсаторная функция). Басонги уверены, что люди занимаются музыкой в трех случаях: 1) для счастья, 2) по велению Эфиле Мукулу (верховного божества), 3) для вознаграждения. Но главный мотив заключается в обретении счастья.

Возникает также проблема собственности музыки и по-своему решается вопрос авторских прав. Существуют три точки зрения: 1) музыка является собственностью индивида, который ее сочинил, 2) песня может быть собственностью группы, касты и т. д., 3) музыка - это достояние общества в целом.

Как видим, уже на ранней стадии развития перед людьми возникают ключевые вопросы музыкальной психологии, бытования музыки.* Это свидетельствует об объективности данных вопросов. Более того, в их решении существуют противоположные точки зрения, что говорит о разнообразии мнений, продиктованных разностью психических складов, опыта музыкальной практики. У первобытных народов можно обнаружить зачатки многих психологических и эстетических теорий, которые окончательно выстроятся и разовьются впоследствии.

* Материал, свидетельствующий о том, что при родовом строе встают и по-своему разрешаются вопросы создания музыки, см. в части III.

# *Часть I*
# Музыкальные способности - краеугольная проблема музыкальной психологии

## *Лекция 1*
## Понятие музыкальных способностей и музыкальности

Способностями называют особый психический комплекс, который предполагает успешное занятие тем или иным видом деятельности. Для того чтобы быть причастным к любому из звеньев музыкального творчества, необходим определенный комплекс способностей, который называют *основные музыкальные способности* (или *общие* музыкальные способности). В каждом звене музыкального творчества они функционируют по-разному и объем их различен. Они нужны не только для того, чтобы сочинять музыку или исполнять, но и чтобы проникать в ее смысл и наслаждаться ею. Выдающийся ученый советской эпохи Б. М. Теплов в классическом труде «Психология музыкальных способностей» *[Теплов Б.,* 2004] впервые классифицировал музыкальные способности на *основные* (или *общие)* и *специальные* (или *частные).* Если основные музыкальные способности нужны и для слушателя (без них человек не может приобщаться к музыке и, тем более, глубоко понимать ее), то специальные способности необходимы профессионалам: композиторам, музыкантам-инструменталистам, звукорежиссерам или вокалистам.

Для того чтобы заниматься музыкой или ее воспринимать, прежде всего, ее необходимо услышать. Следовательно, нужна такая психическая функция, как *музыкальный слух,* который позволяет не только слышать звук, но и оценить все качества звука (в первую оче-

редь музыкального - тембр, высоту, громкость, протяженность), интонации и целого музыкального построения. Но музыка включает не только разновысотное соотношение звуков, различных по тембру, громкости (динамике), протяженности, замысловатые сочетания звуковых горизонтальных и вертикальных процессов, с которыми связано понятие гармонии, полифонии, свободной линеарное™, сонорных «пятен» и т. д., но и множественную вариантность *временных соотношений.* Их человек улавливает при помощи *чувства музыкального ритма.* Чтобы каждая встреча с музыкой обогащала музыкальный опыт, а на его основе сформировалась музыкальная культура, музыку надо запоминать, то есть необходима *музыкальная память.* Музыку нужно осмысливать, оценивать, проникая в ее специфическое содержание, для этого музыкальные образы (свои или чужие) должны свободно проноситься в воображении. Поэтому необходимы *музыкальное мышление и музыкальное воображение.*

Взгляд на структуру основных музыкальных способностей менялся. Важным этапом в изучении этого вопроса стало исследование Б. М. Теплова, раскрывшего психологические первоосновы основных музыкальных способностей: *«ладовое чувство», «способность к слуховому представлению», «музыкально-ритмическое чувство» [Теплое Б.,* 2004]. Ладовое чувство помогает реагировать на ладотональные изменения, которые пронизывают музыкальную ткань по горизонтали и вертикали, на интонационные движения мелодии. Способность к слуховому представлению помогает человеку слышать звуки, целые музыкальные построения и даже произведения по памяти, только в представлении, без реального звучания. А музыкально-ритмическое чувство помогает эмоционально отзываться на временные процессы в музыке, фиксировать особенности темпа, метроритмики, ритмической плотности и т. д. Однако Б. М. Теплов не



признавал музыкальную память как самостоятельную психическую функцию (что было характерно для того времени). В трактовку основных музыкальных способностей он не включал функции интеллекта и воображения.

За прошедшие шестьдесят лет было много сделано для изучения музыкальных способностей. Среди достижений российских ученых отметим работы Л. А. Баренбойма, А. Н. Сохора, Н. Е. Ветлугиной, М. Г. Арановского, Г. М. Цыпина и др. Обобщением этих достижений стала концепция музыкальности К. В. Тарасовой, отраженная в исследовании «Онтогенез музыкальных способностей» *[Тарасова К.,* 1988]. В последние годы вышли фундаментальные труды М. С. Старчеус «Слух музыканта» и Д. К. Кирнарской «Музыкальные способности» *[Старчеус М.,* 2004; *КирнарскаяД.,* 2005].

Итак, к основным музыкальным способностям современная наука относит: *музыкальный слух, чувство музыкального ритма, музыкальную память, музыкальное мышление и музыкальное воображение.* К. В. Тарасова вводит также классификацию музыкальных способностей на *сенсорные* (т. е. связанные с ощущением) и *интеллектуальные.* Первые включают музыкальный слух и чувство музыкального ритма, вторые - музыкальную память, музыкальный интеллект, а также, по-нашему мнению, сюда входит и музыкальное воображение. Следует учесть, что даже очень музыкально одаренный человек рождается не с «готовыми» музыкальными способностями, а только с их *задатками.* А дальше необходим труд воспитателей и его самого, нужна благоприятная, насыщенная музыкальной культурой обстановка, чтобы из этих задатков сформировались музыкальные способности.

Однако, наличие музыкальных способностей, порой даже очень хороших, еще не показатель того, что человек может успешно приобщаться к музыкальному творчеству, даже в качестве слушателя. Можно обладать

прекрасным музыкальным слухом (в том числе абсолютным), отличной музыкальной памятью и т. д., и все же быть равнодушным к музыке, то есть не понимать ее. Такой характерный случай описывается Стендалем (его приводит в своем классическом труде Б. М. Теплов). Практика располагает немалым количеством подобных примеров. В частности, русская императрица Екатерина II, обладая неплохими музыкальными способностями, певческим голосом (она участвовала в оперных спектаклях Эрмитажного театра), достаточно времени отдала занятиям музыкой, вокалом, и все же к музыке оставалась равнодушной: она ее просто не понимала (в чем сама не раз признавалась). Исследователи и музыканты издавна интересовались подобными феноменами и пришли к выводу, что для осмысления музыки «как некоего содержания» (Б. Теплов) необходим не только комплекс основных музыкальных способностей, но и особая психическая функция, которая в начале XX века получила название ***музыкальность.*** Вспомним обращение героя повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» Желткова к своей возлюбленной, княгине Вере Николаевне Шейной: «Я знаю, что Вы очень музыкальны, я Вас видел чаще всего на бетховенских квартетах...» *[Куприн А.*. Соч. в 2-х т. Повести и рассказы. М., 1981. С. 282]. Неизвестно, насколько Куприн был осведомлен в области музыкальной психологии, но термин «музыкальность» он употребил исключительно верно, так как Вера Николаевна действительно очень любила музыку и тонко ее воспринимала.

Трактовка музыкальности исторически изменялась. Долгое время ученые не могли определить, что это такое с точки зрения психических функций. В некоторой степени вопрос остается дискуссионным и поныне. Постепенно сложилось два взгляда на природу музыкальности. Согласно одному из них, ее рассматривали как совокупность ряда способностей. В частности такой точки зрения придержи-



вался американский исследователь К. Сишор, разработавший систему тестирования музыкальности. По мнению Сишора музыкальность включает целых двадцать пять «музыкальных талантов»! Если тест показывает, что они есть, то, следовательно, человек музыкален. Более верной оказалась другая трактовка музыкальности: *как целостного свойства личности, единой психической функции, основанной на своеобразном комплексе.* Приверженцами этого взгляда стали немецкий ученый Г. Ревес и Б. М. Теплов. Примерно в одно и то же время они опубликовали свои теории. В 1946 году вышла книга Ревеса «Введение в музыкальную психологию», в которой автор разграничивал понятия музыкальность и музыкальная одаренность, считая, что музыкальная одаренность включает музыкальность. Определения музыкальности Ревес не дал, однако высказал ценную мысль, что это понятие включает способность эстетически наслаждаться музыкой.

В развитии проблемы следует отметить труд Теплова «Психология музыкальных способностей», опубликованный в 1947 году, где указывалось, что музыкальность - это «эмоциональная отзывчивость на музыку». Основной признак музыкальности заключается в «переживании музыки - как выражения некоторого содержания». Ее нельзя свести к одной или нескольким способностям. Музыкальность - это «особый комплекс индивидуально-психологических особенностей, требующихся для занятий именно музыкальной деятельностью» *[Теплов Б.,* 2004. С. 30]. Отмечалось, что человек рождается только с задатками музыкальности, но если задатки есть, то она поддается развитию. Теплов выделял более общие и более частные моменты в развитии музыкальности: 1) богатство и инициативность воображения, способность эмоционально погружаться в музыкальное переживание, волевые особенности (т. е. то, что относится к свойствам личности). 2) специфические музыкальные спо-

собности. Так же как и Ревес, Теплов разграничил понятия музыкальности и музыкальной одаренности (о ней речь пойдет дальше).

Современная наука рассматривает музыкальность не только как концентрацию эмоционального, но и *интеллектуального начала. К.* В. Тарасова считает, что «комплекс музыкальности представляет собой многоуровневую систему собственно музыкальных общих и частных способностей, ответственных за формирование художественного музыкального образа» *[Тарасова К.,* 1988]. Это комплекс свойств личности, возникший и развивающийся в процессе зарождения, создания и освоения музыкального искусства. Музыкальность обусловлена общественно-исторической практикой.

Суть музыкальности до конца не выяснена. Однако сегодня можно с уверенностью сказать, что музыкальность нельзя рассматривать как одну из разновидностей музыкальных способностей, так как природа основных музыкальных способностей и музыкальности различна. В основе музыкальности лежит *синестезия* - способность психики человека к межчувственным ассоциациям *(интермодальность).* Это подтверждают исследования последнего времени *[Коляденко* /-/., 2006]. Благодаря синестетической природе музыкальности человек способен воспринимать музыку как специфическую информацию, наполненную разнообразными смыслами, то есть музыкальность служит *пониманию.* В отличии от этого основные музыкальные способности - только более или менее тонкие *проводники музыкальной информации и средства ее отражения и хранения в психике человека.* Постижение же смысла происходит именно благодаря музыкальности. Однако наличие ярких музыкальных способностей часто свидетельствует и о присутствии музыкальности.



## *Лекция 2* Сенсорные музыкальные способности

**Музыкальный слух как краеугольная проблема.** Сенсорные музыкальные способности - это фундамент музыкального дарования человека. Они основаны на ощущении и отражают чувственную природу человека. Ведущей сенсорной музыкальной способностью является *музыкальный слух.* Его нельзя отождествлять с биологическим слухом. Если последний направлен на фиксацию звуков, связанных с природой, бытом, техникой, человеческим говором, проявлениями чувств и эмоций (вздохи, восклицания и т. д.), то музыкальный слух функционирует только как реакция на различные проявления музыкального искусства (характеристики музыкального звука, средства музыкальной выразительности, музыкального построения и т. д.). Поэтому порой приходится наблюдать, что музыкально развитые люди, страдающие глухотой в результате болезни, ранения или по старости, не дослышивают бытовые звуки, речь, но чутко реагируют на музыку, отмечая, в частности, фальшивые звуки. Для примера приведем на первый взгляд парадоксальную характеристику поведения генерала Аносова из уже упоминавшейся повести «Гранатовый браслет» Куприна: «Как многие глухие (генерал был контужен во время русско-турецкой войны. - *Г.* О.), он был страстным любителем оперы, и иногда, во время какого-нибудь томного дуэта, вдруг на весь театр раздавался его решительный бас: "А ведь чисто взял до, черт возьми! Точно орех разгрыз". По театру проносился сдержанный смех, но генерал даже не подозревал этого: по своей наивности он думал, что шепотом обменялся со своим соседом свежим впечатлением» [Там же. С. 262].

По сравнению с биологическим слухом, музыкальный сформировался значительно позднее, в результате

длительной эволюции человеческой психики, подобно тому, как на основе органов зрения постепенно развилось чувство колорита. Появление музыкального слуха связано с высоким уровнем психической эволюции человека. В формировании музыкального слуха отразилось, с одной стороны, стремление здоровой человеческой психики к совершенствованию, с другой - это показатель качественно высокого результата активной практической деятельности, прежде всего по эстетическому освоению действительности.

Музыкальный слух исторически изменялся. Он претерпел длительную эволюцию и на ранней стадии был очень примитивен, реагируя лишь на самые элементарные характеристики музыкальной ткани. Как свидетельствует Е. В. Назайкинский: «Музыкальный слух - лишь малая надстройка на фундаменте, уходящем в глубины тысячелетий. Она возводится усилиями самого человека и его воспитателей, примеряется к музыкальной жизни, к инструментам и произведениям» *[Назайкинский Е.,* 1988. С. 177]. То есть в формировании музыкального слуха как психической функции человека в целом, так и конкретно у отдельно взятого индивидуума огромную роль сыграли волевые усилия и воспитательная работа. Фундаментом развития музыкального слуха является память в самых разнообразных проявлениях.

Качество музыкального слуха отражает особенности музыкальной и общей культуры эпохи и цивилизации. Не последнюю роль играет и экологическая чистота окружающей среды (причем не только загрязненность воздуха, но и насыщенность звуками). Чем выше уровень музыкальной культуры, тем тоньше у носителей этой культуры музыкальный слух. На его качество влияет и опыт общения с музыкальными стилями и направлениями. Например, музыкальный слух любителя и знатока европейской классики отличается от музыкального слуха жителя



какого-либо поселения из южной Африки, воспитанного только на традиционной музыке своей этнической группы. Итак, «музыкальный слух - основная музыкальная способность, связанная с разнообразной реакцией на музыкальные звуки и возможностью ощущать функциональные связи между звуками в музыкальной системе и музыкальном произведении» *[Рагс Ю.,* 1978, с. 625].

Музыкальный слух отличается многосторонностью, которая формируется по мере его совершенствования. У взрослого, музыкально образованного человека, приобщенного ко всем достижениям европейского академического музыкального искусства, развиты такие стороны музыкального слуха как звуковысотный слух, интонационный, ладовый, мелодический, гармонический, тембровый, динамический, артикуляционный, полифонический, архитектонический и т. д. Наличие столь различных сторон музыкального слуха свидетельствует о целенаправленной работе над ними и о знакомстве именно с европейской академической музыкой. Например, человек с неразвитым гармоническим слухом никогда не отреагирует на красоты элептических последований в сцене смерти Изольды из оперы «Тристан и Изольда» Вагнера, не обладая архитектонического слухом, слушатель не отметит разницу в формообразовании между фугой Ь-тоН Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» и «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича, а без отточенного тембрового слуха нельзя наслаждаться красочными тембровыми изысками Ноктюрнов для симфонического оркестра и женского хора Дебюсси. На практике все стороны музыкального слуха функционируют комплексно и дают целостное представление об услышанной музыке.

**Физиологические основы музыкального слуха.** С точки зрения физиологии человека, по мнению выдающегося психолога А. Н. Леонтьева, музыкальный слух

представляет собой *«частный случай функционального органа»* (курсив наш. - *Г.* О.) *[Леонтьев А.,* 1981]. Функциональные органы - это те органы, которые даны человеку не от природы, а появляются в процессе целенаправленной практики. Путем многократного воздействия на определенный участок головного мозга образуются рефлекторные связи, которые все более автоматизируются. В результате этих последовательных трансформаций и возникает та устойчивая система, которая функционирует как целостный орган, как якобы врожденная способность [Там же].

Физиологическая модель музыкального слуха, согласно теории А. Н. Леонтьева, включает три звена: 1) *приемник* - «рецепторный механизм» (ушная раковина, барабанные перепонки и т. д.), 2) *соединительное звено, относящееся к центральной нервной* системе (участок в коре головного мозга), 3) *двигательное моделирующее звено* - *«эффекторный механизм»* - как мышечная реакция на раздражитель (голосовые связки).

Многосторонность музыкального слуха связана с тем, что это, по гипотезе А. Н. Леонтьева, своеобразная *«локализационная мозаика»* в коре головного мозга. Каждый из участков данной «локализационной мозаики» относительно автономен и реагирует на свой информационно-выразительный элемент (мелодию, гармонию, динамку, артикуляцию и т. д.). Но, тем не менее, все отдельные участки взаимосвязаны и поэтому в совокупности возникает целостная картина музыкального образа. Данная структура позволила сделать вывод, что с точки зрения физиологии музыкальный слух - это «совокупность связанных друг с другом, но достаточно автономно функционирующих систем, каждая из которых, пользуясь общим входным механизмом слуха, выбирает из всей сенсорной материи лишь свой специфический материал, обрабатывая его, анализируя превращает в соответствующие



тому или иному типу деятельности образы восприятия, представления» *[Назайкинский Е.,* 1988. С. 172].

В формировании музыкального слуха важную роль сыграл *«слуховой пуантилизм»* (Е. Назайкинский), то есть способность вычленять из звучащей материи отдельную звуковую «точку», концентрировать внимание на «звучащем мгновении». Особенно велико значение «слухового пуантилизма» в развитии тембрового слуха. Данное свойство слуха было развито у первобытного человека, сыграв важную роль в его выживании среди суровой древней природы. Ныне это качество в психике как бы «приглушено», более характерно оно для музыкантов оркестровых специальностей (струнников, духовиков). Чрезмерная слуховая пуантильность (ей обладает примерно 1% людей) сейчас равноценна атавизму и даже мешает восприятию музыки, так как затрудняет реакцию на интонационную сопряженность музыкальной ткани.

В пуантильности слуха большую роль играют голосовые связки: 1) они придают тембру оттенок точечной концентрированности, 2) «молчащие» связки «следят» за высотой тембра и ее вариациями, 3) голосовые связки не только повторяют мелодические ходы, но и как бы «ощупывают» тембр инструмента, воспроизводя эти ходы. Функционирование музыкального слуха, его совершенствование немыслимо без развития голосовых связок. Поэтому с древних времен во всех музыкально-педагогических системах основным методом музыкального воспитания являлось хоровое и сольное пение.

Характеристика разных сторон музыкального слуха. Постепенное появление различных сторон музыкального слуха обусловлено, с одной стороны, музыкальным воспитанием, с другой - теми возрастными изменениями, которые переживает каждый человек. У представителя европейской музыкальной культуры

последовательность формирования той или иной стороны музыкального слуха сравнима с классической иерархией средств музыкальной выразительности.

Раньше всего у ребенка развивается *мелодический слух.* Его важнейшая составляющая - *звуковысотный слух* как элементарное проявление мелодического слуха. По теории Б. М. Теплова в основе мелодического слуха лежит ладовое чувство - «способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии» *[Теплое Б.,* 2004 С. 304]. *Ладовое чувство* является составной частью не только мелодического слуха: оно взаимодействует и с другими сторонами музыкального слуха, прежде всего с гармоническим, не уступая по силе проявления. С мелодическим слухом тесно связан интонационный слух. Интонационный слух следует понимать в двух аспектах: как реакцию на звуковую выразительность и на элементарную частицу мелодии. Это одно из самых ранних проявлений музыкального слуха.

Значительно позднее (в период младшего школьного возраста) созревает *гармонический слух.* Неслучайно маленькие дети могут точно пропеть мелодию, сыграть ее по слуху на фортепиано, но часто затрудняются подобрать аккомпанемент, потому что они *еще не слышат* гармонию. С гармоническим слухом связано ощущение целостности, слитности. Восприятие (осознание) начинается на более высокой ступени созревания гармонического слуха. Причем консонанс воспринимается как нечто более слитное, целостное (при недостаточно развитом гармоническом слухе октаву часто воспринимают как один звук). Но эмоциональный критерий нельзя рассматривать как показатель реакции на консонанс или как проявление гармонического слуха. По определению Ю. Н. Тюлина, гармонический слух имеет две стороны: 1) восприятие ладовых функций аккорда (здесь наиболее рельефно проявляется действие ладового чувства), 2) восприятие самого характера звучания вертикали, ее красочных функций. Гармонический слух имеет те же основы, что и мелодический: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления.



*Тембровый слух* развивается также позднее. Он связан с осознанием тембровых свойств музыкальных инструментов, человеческого голоса и т. д. Эмоциональная реакция на тембры, так называемое «тембровое чувство», еще не есть тембровый слух.

*Динамический слух* апеллирует к анализу динамических нюансов. Дети дошкольного возраста обычно слабо реагируют на разницу между *f, p,* тем более между *p* и *pp,* мало отзываются на ***сгезсепдо*** или ***сЛт/пиепс/о.*** Это связано с тем, что динамический слух тоже возникает не в первые годы жизни.

Наличие *полифонического слуха* предполагает восприятие индивидуальных горизонтальных особенностей многоголосной музыкальной ткани. Проявление полифонического слуха свидетельствует о высоком уровне развития музыкального слуха и о значительном музыкальном опыте.

По существу, самая высокая ступень развития музыкального слуха обусловлена восприятием и осознанием музыкального целого - композиционных особенностей, что говорит о развитии *архитектонического слуха.* С архитектоническим слухом связано восприятие и понимание музыкальной фактуры, рельефа и фона. Здесь действует общий закон *феномена фигуры и фона,* суть которого заключается в том, что, как отмечает М. С. Старчеус, «воспринимая мир, человек одновременно упорядочивает поле восприятия ...он отбирает наиболее существенное, а к остальному относится как к дополняющему главное...» *[Старчеус М.,* 2004. С. 246]. «Фигуро-фоновая организация психического поля - универсальный способ выделить и объединить какие-либо части в целое, соподчинив главное и второстепенное» [Там же]. При восприятии музыки

действуют те же законы, так как «Любым совокупностям звуков свойственно разделяться в восприятии на фигуру и фон» [Там же. С. 249].

Как видим, гармонический, тембровый, динамический и тем более полифонический и архитектонический слух связан с усилением *аналитического начала,* в то время как интонационный слух имеет прежде всего *эмоциональную природу.* Поэтому эти стороны музыкального слуха даже при хорошем музыкальном воспитании начинают развиваться только с наступлением школьного возраста, когда у ребенка постепенно формируется логическое мышление.

Есть точка зрения, что музыкальный слух следует классифицировать на *интонационный* и *аналитический,* который имеет сложную структуру. Его можно рассмотреть в различных ракурсах: мелодический, гармонический, архитектонический и т. д. То есть в основе данной классификации лежит более крупное членение, основанное на взаимоотношении эмоционального и логического начал в функционировании музыкального слуха. В частности, такой классификации придерживается Д. К. Кирнарская. По ее теории интонационный слух - это более ранний вид слуха, аналитический, естественно, формируется позднее. «Интонационный слух, нацеленный на распознавание первичных, наиболее «грубых» свойств звука, прежде всего распознает коммуникативный архетип через интонационный профиль, общий характер движения, через его пространственные и энергийные качества» *[Кирнарская Д.,* 2005. С. 79]. Многочисленные опыты англо-американских ученых, проведенные с младенческой аудиторией, приводимые в работе Д. К. Кирнарской, свидетельствуют, что «интонационный слух работает на генетической основе» [Там же.С. 66].

Что касается аналитического слуха, то он «происходит из интонационного слуха, детализируя и уточняя



нарисованную им картину звуковысотного движения» [Там же. С. 210]. Аналитический слух, по существу, объединяет все те стороны музыкального слуха, которые формируются у человека в период становления логического мышления. Но его первые элементы закладываются уже в звуковысотном слухе. Аналитический слух проявляется в реакции на микронюансы. В основе его функционирования лежит сравнение. Он сыграл ведущую роль в становлении музыкальной формы; аналитический слух - это реакция на музыкальное развитие, на прослеживание течения музыкальных событий. По определению Д. К. Кирнарской «аналитический слух тонкий звукоразличительный инструмент, выражающий музыкальную мысль: он дифференцирует звуковой поток, разлагает его на микрочастицы - звуки, собирая их в осмысленное целое» *[Кирнарская Д.,* 2005. С.147]. Работа аналитического слуха нацелена на движение от общего к частному, от синтеза к анализу.

С качественной стороны, прежде всего с точки зрения реакции на звуковысотность, музыкальный слух подразделяется на *относительный* и *абсолютный.* Относительный слух присущ подавляющему большинству людей, и для него характерно *узнавание высоты тона после предварительной настройки.* Абсолютный слух - качественно редкая разновидность музыкального слуха. Основной его отличительной чертой является *определение высоты тона без предварительной настройки.* Наличие абсолютного слуха дает свои преимущества для восприятия музыки: 1) точное слышание тональности, 2) успешное развитие гармонического слуха, 3) свободное осознание модуляций. Но порой абсолютный слух «мешает» непосредственному восприятию музыки, привнося в этот процесс излишний аналитический элемент. Отдельные «абсолютники»

в таких случаях могут сознательно «отключать» эту способность во время восприятия музыки*.

Особо ценное свойство музыкального слуха - *внутренний слух.* «Внутренним слухом называют способность представлять музыку в сознании, реально не слыша и не исполняя ее. Можно сказать, что внутренний слух - собирательное название способности человека воспроизводить образы музыки вне реального звучания. ... основной задачей внутреннего слуха является поддержание *непрерывности* контакта человека с музыкой» *[Старчеус М.,* 2004. С.21]. Это свойство необходимо для развития *слуховых представлений,* которые лежат в основе музыкальной памяти. Без внутреннего слуха невозможно приобщаться ни к одному из звеньев музыкального творчества. Композитор внутренним слухом воссоздает целостное музыкальное произведение из глубин своего воображения. Исполнитель также при помощи внутреннего слуха как бы реконструирует произведение, исходя из нотной записи. Звукорежиссер доводит звукозапись до совершенства, опираясь на свои внутрислуховые представления об «идеальном звучащем образе». Слушатель воспринимает музыкальную композицию как целостное явление и, благодаря внутреннему слуху, «вычленяет» из нее отдельные элементы.

Совершенствование музыкального слуха связано с развитием познавательных способностей человека. Любая из сторон музыкального слуха улучшается при активном слуховом анализе и синтезе. Музыкальный слух имеет специфическое значение для разных звеньев музыкального творчества.

**Чувство музыкального ритма.** К сенсорным музыкальным способностям относится и *чувство музыкального ритма.* Оно имеет связь с обычным (не музыкальным) чувством ритма, который характерен для всех процессов мироздания - от ритмов вселенной до биоритмов внутри живых организмов - и одновременно отличается от него. Если чувство ритма -- «способность воспринимать и воспроизводить ритмические процессы» *[Тарасова К.,* 1988], то чувство музыкального ритма предполагает *реакцию на специфику временных процессов в музыке и их воспроизведение.*

Существует множество определений музыкального ритма. Согласно одному из них, «ритм - временная структура любых воспринимаемых процессов, один из трех (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени ... мелодические и гармонические сочетания» *[Холопова В.,* 1978. С. 657]. Или: «Ритм - временная организация в музыке; в более узком смысле - последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты...» *[ХарлапМ.,* 1991. С. 463]. Отличительной особенностью музыкального ритма является то, что он включает не только понятие времени, но и понятия динамики, темпа, артикуляции, так как он зависит от темпа - скорости движения, ритмической плотности, артикуляции, динамики. Как видим, чувство музыкального ритма тесно взаимодействует с динамической и артикуляционной сторонами музыкального слуха.

В создании музыкального ритма большую роль играют все элементы музыкальной речи - от звуков и пауз до мотивов, периодов, фактуры и т. д. Фактурный ритм образует своего рода полиритмию. Понятие «музыкальный ритм» неотделимо от категории метр. Это - «ритмическая форма, служащая мерой, в соответствии с которой музыкальные и поэтические тексты делятся, кроме смыслового членения, на метрические единицы» [Там же. С. 341]. С метром связано наличие сильных и слабых долей. Метр бывает регулярный и нерегулярный.

* Подробнее об абсолютном слухе речь пойдет дальше.

На все эти свойства музыкального ритма человек реагирует благодаря чувству музыкального ритма. Некоторые исследователи вводят такое понятие как *«ритмический слух»*. На наш взгляд, оно избыточно, так как термин «чувство музыкального ритма» объединяет в себе весь необходимый комплекс психических составляющих.

Ритм имеет моторную природу, и музыкальный ритм прежде всего апеллирует к телесно-мускульному началу в человеке. Реакция на музыкальный ритм проявляется в активных мышечных сокращениях, в которых задействованы не только голосовые связки, но и внешние телесные мышцы. Поэтому не случайно в древнерусских музыкально-педагогических пособиях давались строгие наставления по ритмической природе богоугодного пения. Ритмика должна была быть спокойной, незаметной, чтобы не концентрироваться на мирском, телесном начале и не отвлекать человека во время пения от Бога.

Уже в XVIII веке отмечалось два вида ритма: строгий ритм, основанный на единстве пульсации, и свободный. И если строгий ритм более мускульно-моторен по своей природе, то свободный ритм предполагает обращение к эмоционально-интеллектуальному началу, активнее взаимодействует с аналитическим слухом.

К этому следует добавить, что музыкальному ритму присуща яркая эмоциональная природа, которой нет в каких-либо других ритмических процессах. Он является выражением некоего эмоционального содержания.

Чувство музыкального ритма относится к тем основным музыкальным способностям, которые, как свидетельствует практика, начинают развиваться наиболее рано, на подсознательном уровне. Поэтому маленькие дети, едва научившись держаться на ножках, с удовольствием притопывают, услышав ритмически активную танцевальную музыку с регулярной метрикой.



В европейской музыке чувство музыкального ритма немыслимо без звуковысотного движения. В чувстве музыкального ритма ярче, нежели в музыкальном слухе, проявляется сенсорная природа этой музыкальной способности.

## Лекция 3 Интеллектуальные музыкальные способности

**Музыкальная память: ее основные параметры.**

*Музыкальная память* долгое время не считалась самостоятельной музыкальной способностью. В частности, такую точку зрения мы встречаем и у Б. М. Теплова, и в книге английской пианистки Л. Маккинон «Игра наизусть» *[Маккинон П.,* 1967]. Вопрос общей памяти интересовал ученых с древних времен, так как без памяти невозможна ни одна практическая или теоретическая деятельность. Везде необходим опыт, который дается только на основе памяти. Неслучайно в античной Греции матерью двенадцати муз была Мнемозина - богиня памяти. Первая развернутая концепция памяти в трактате Аристотеля «О памяти и воспоминаниях» свидетельствует о том, что в памяти есть и сознательное, и неосознанное начало. Память присуща и человеку, и животным; воспоминание - только человеку, так как он способен размышлять. Итак, общая психология трактует память как «способность к воспроизведению прошлого опыта, одно из основных свойств нервной системы, выражающееся в способности длительно хранить информацию о событиях внешнего мира и реакциях организма и многократно вводить ее в сферу сознания и поведения» [НЭС, 2004. С. 854].

Современная наука все более склоняется к выводу, что *музыкальная память,* являясь *частью общей памяти, представляет собой самостоятельную музы-*

*кальную способность.* Опираясь на определение памяти в общей психологии, можно дать формулировку и музыкальной памяти: *это свойство нервной системы хранить в психике и воспроизводить опыт взаимодействия именно с музыкальными образами.* Память преобразует услышанное и при повторном прослушивании совершенствует опыт. «Музыкальная память, - как писал В. Ю. Григорьев, - это в первую очередь художественная память на музыку и свою интерпретацию образов» *[Григорьев В.,* 1980. С. 74].

Музыкальная память существует в двух ипостасях: только как знание (узнавание) музыки и как умение ее воспроизвести голосом или на музыкальном инструменте. Таким образом, музыкальная память делится на опознающую - *слушательскую* (низший уровень) и на *воспроизводящую - исполнительскую* (высший уровень). Оба уровня находятся во взаимосвязи.

Музыкальная память классифицируется, функционирует по законам общей памяти и изучается по ее категориям. Для нее также решающую роль играет закон ассоциации, основанный на связи: чем больше ассоциаций, тем лучше действует память. В ней характерно то же членение: на запоминание, сохранение, воспроизведение (узнавание, воспоминание) и собственно припоминание. Забывание также для нее важный процесс, так как от избытка музыкальной информации память можно «перегрузить». В основе действия музыкальной памяти (как и общей) лежит след - функциональное изменение в коре головного мозга. След остается на всю жизнь, так как это биохимический процесс. Музыкальное образование ведет к упорядочиванию следов. Но чрезмерное количество следов пагубно для памяти, поэтому забывание является естественным предохранительным явлением. В процессе забывании след не исчезает, а уходит в подсознание. При обращении к знакомой (тем более выученной) когда-то музыке этот след вновь переходит в сознание и наступает воспоминание. Музыканты отмечают, что если произведение когда-то было выучено наизусть (особенно, если было выучено хорошо), а потом забыто, то даже через много лет его можно вспомнить. Только при первых проигрываниях создается впечатление *абсолютной* новизны музыки, но вскоре это впечатление исчезает. Поэтому вспомнить музыкальное произведение значительно проще, нежели выучить наизусть что-то новое. История исполнительского искусства знает немало примеров, когда за очень короткий срок вспоминалось сложнейшее сочинение, выученное много лет назад, и с успехом исполнялось на концертной эстраде. Конечно, это были артисты с незаурядными музыкальными способностями. Как и общая память, музыкальная память бывает непроизвольная и произвольная, непосредственная и опосредованная. Она также классифицируется: 1) по феноменам, 2) по видам (оперативная и длительная), 3) по уровням (опознающая - уметь опознать, т. е. слушательская и воспроизводящая - исполнительская), 4) по типам - логическая, образная, эмоциональная, двигательная, зрительная, слуховая. Но на практике все типы музыкальной памяти слиты воедино, с превалированием какого-либо типа - в зависимости от музыкальной композиции и индивидуальных свойств психики.

Следует учесть, что слуховая память неадекватна музыкальной памяти, так как слуховая память - это память на любые звуки вне музыкального образа (природы, быта, транспорта, промышленных машин, речи и т. д.). Музыкальная память связана только с музыкально-художественным образом и с основным его «строительным» элементом - музыкальным звуком и музыкальной интонацией. Безусловно, можно привести немало примеров, особенно в музыке XX века, когда композитор

вводит в произведение различные немузыкальные звуки, шумы, а то и все сочинение создает на основе немузыкальных звуков, в частности, в конкретной музыке. Но в данном случае этот звуковой материал включается в контекст музыкально-художественного образа.

По своим качественным характеристикам музыкальная память подразделяется на *репродуктивную - механическую* и *реконструктивную - творческую.* Репродуктивная память связана с первой сигнальной нервной системой и присуща детям до 5-6-летнего возраста. Для нее свойственно быстрое запоминание, целостность усвоения информации и недолговечность удержания ее в памяти. Поэтому дети обычно легко учат музыкальные пьесы наизусть, а часто они у них «сами запоминаются»; могут сыграть (или спеть) только «от начала» и если ошибаются в середине, то обязательно должны играть опять-таки с начала; и главное - быстро забывают. Такая картина известна любому детскому педагогу- Это связано с тем, что при репродуктивной памяти нет творческой переработки информации и воспроизведение может быть только «дословным», то есть без ошибок и с начала до конца. Но, благодаря репродуктивной музыкальной памяти, доминирующей в детстве, создается миф, что у детей память лучше. На самом деле это не так. С младшего школьного возраста репродуктивная музыкальная память начинает уступать место реконструктивной музыкальной памяти. С творческой (реконструктивной) памятью связана работа сознания. Тогда проявляется способность к анализу, синтезу, воссозданию опыта. Запоминание теперь значительно замедляется, но в нем присутствует понимание, и выученное наизусть произведение может оставаться в памяти длительное время. Известны случаи, когда люди через много лет могли повторить программу, подготовленную для сдачи государственного экзамена в музыкальном училище или консерватории. Взрослый человек может начать произведение с разных частей, при выучивании наизусть он сознательно к этому стремится, что придает уверенность при публичном выступлении. Постепенно, по мере взросления ребенка репродуктивная память функционирует все меньше, но полностью никогда не исчезает.



Отрицательным моментом реконструктивной памяти является то, что если полагаться только на нее, то она может во время концертного исполнения «подвести». Поэтому на практике оба вида памяти действуют сообща. Зная возрастные особенности памяти, следует управлять процессом запоминания музыки.

Три структуры музыкальной памяти имеют три направленности во времени: 1) запоминающая - в прошлое, 2) воспроизводящая - в настоящее, 3) синтезирующая - в будущее.

**Психология выучивания музыкального произведения наизусть.** Если рассмотреть более подробно процесс выучивания наизусть музыкального произведения, то прежде всего следует подчеркнуть, что исполнительская память, по мнению В. Ю. Григорьева, членится примерно на четыре уровня по взаимосвязи с другими видами памяти: 1) с поведенческой, двигательной памятью (игровые движения), 2) связанной с поиском выразительных средств (характер, штрихи, динамика), 3) с памятью художественно-образных решений, что К. С. Станиславский называл «лентой видения», 4) служащей для удержания текста и его творческой доработки на основе опыта. На практике вся структура взаимосвязей действуют комплексно, функционируя на уровне сознания и подсознания.

Существует пять фаз музыкальной памяти («кругов памяти»), разных по протяженности и по функциям в процессе освоения музыкального текста.

Первый круг продолжается всего 0,3 секунды, при этом действует самая кратковременная, сенсорная память, и вычленяются лишь отдельные контуры.

Второй круг длится около одной секунды. Тогда создается самый общий образ произведения, своего рода «условная картинка», начинается осмысление информации. В этот момент музыканту-исполнителю хочется что-то «доувидеть», дослышать. При восприятии новой музыки появляется встречный информационный поток, обогащенный опытом, ассоциациями. Вырабатывается двигательная программа, «моторные инструкции». В этот период, как свидетельствует Н. П. Бехтерева, «мозг вырабатывает двигательную программу не только в реальном временном масштабе, то есть как она будет развертываться в движении, но и еще одну - с десятикратным сжатием во времени, как бы спрессованную» [Цит. по: *Григорьев В., 1980.* С. 72].

Третий круг составляет 5 минут, в течение которых происходит наложение новой информации и предыдущего опыта, установление логической связи. Мозг при этом как бы досматривает, классифицирует эту новую информацию.

Четвертый круг длится от 20 до 60 минут, тогда происходит закрепление следов памяти. Это очень насыщенный круг, его объем составляет 30-50 минут звучания. После одного часа работы включается *долговременная память.* При функционировании долговременной памяти, как известно, информация перерабатывается в сознании вне практической деятельности, и дальнейшее выучивание данного произведения не будет результативным. Поэтому занятия лучше либо совсем прекратить, либо переключить внимание на какое-то другое сочинение.

Пятый круг охватывает одни сутки. Происходит «отстаивание» информации и отбор нужного, обогащение ее ассоциациями, уяснение периодичности, выработка



привычек. Этот процесс завершается через три дня, когда выученное окончательно уходит в долговременную память. Поэтому разумным является режим проведения уроков через три дня. Причем в памяти полученная информация постоянно варьируется, и повторение обогатит восприятие. Игра по памяти - творческий процесс реконструирования музыкально-художественных образов.

Память музыканта-исполнителя соединяет художественное мышление с двигательным. В процессе исполнения сознательно или подсознательно выбирается один вариант движения. В двигательной памяти следует вычленить тактильную и двигательно-мышечную память. Тактильная память контролирует настоящее, а двигательно-мышечная направлена в прошлое или в будущее. Значительно стимулирует запоминание повышенный интерес к музыкальному сочинению, свое отношение к нему, определенная художественная цель и т. д.

*Воспоминание* содержит соединение прошлого опыта и настоящего. В памяти на подсознательном уровне «продумывается» все произведение, анализируется эмоциональное состояние, настроение во время предыдущего исполнения (дома, на уроке, репетиции, концерте и т. д.). Если что-либо стимулировало запоминание, то при воспоминании это надо сознательно вызвать в воображении.

Установлено, что чем больше исполнительских вариантов, тем лучше функционирует память. Нередко крупные артисты, занимаясь, записывают на звуконоситель несколько исполнительских вариантов, а потом их анализируют. В частности так занимался выдающийся скрипач Д. Ф. Ойстрах: в конце рабочего дня он, прослушав несколько исполнительских вариантов, отбирал лучший. Зубрежка, наоборот, уменьшает объем памяти.

Исполнительская практика помогла выработать ряд рекомендаций, основанных на психологических наблю-

дениях, по освоению музыкального произведения наизусть. **Во-первых,** это длительный процесс, и результат этого процесса проявляется не сразу. **Во-вторых,** залогом оптимально результативной работы во многом является определение точного момента, *когда надо начать учить наизусть.* Одинаково вредны и преждевременное выучивание (музыка уже должна достаточно определенно представляться в воображении, в основном решены и технические задачи), и установка на ожидание, когда «само выучится». **В-третьих,** через пять минут однотипной работы надо переключать внимание. Проверку лучше делать через 20 минут. Информация к этому времени усваивается на 50-60 %, через сутки - на 65-70 %, через трое суток - на 75 %. **В-четвертых,** для *двигательной памяти полезно* делать воспроизведение с интервалом от 30 секунд до 5 минут. **В-пятых,** *прерванная задача* лучше запоминается. **В-шестых,** при запоминании надо опираться на *комплекс различных видов памяти:* тактильную, двигательную, зрительную, вербальную и т. д. Запоминанию помогает подключение ассоциативных, слуховых моментов, а также «ленты видения». **В-седьмых,** необходимо учитывать *психологическую особенность «края»:* начало и конец произведения (или крупной части, раздела) запоминаются лучше.

Выучивание произведения на память должно быть осмысленным, и суть этого процесса заключается в приобретении правильных привычек. Во время заучивания, как советовала Л. Маккинон, необходимо тщательно анализировать нотный текст, не теряя остроты восприятия. Но при исполнении наизусть выученного произведения, тем более на сцене, Л. Маккинон настоятельно рекомендовала *довериться подсознанию.* Излишняя забота о точности текста вредна. По мере того, как сочинение заучивается наизусть,



при его исполнении сознание постепенно должно уступать место подсознанию *[Маккинон П.,* 1967].

**Долговременную память улучшает:** *непроизвольное повторение в уме* всего произведения или его фрагмента (на основе внутрислуховых *представлений); обязательное повторение ранее выученных сочинений на память* (конечно, в реальном звучании), но не более трех раз, причем, желательно, с временными перерывами и в разных исполнительских вариантах; *обогащение информации в скрытый период* (это очень полезно для совершенствования образно-художественной стороны).

Наконец, немаловажно и то, что *большой репертуар, выученный наизусть,* укрепляет память. Однако в связи с появлением в XX веке множества новых произведений, их чрезмерной технической перегруженностью, а главное, с кардинальным изменением музыкального языка в последние десятилетия все чаще на концертах, особенно на фестивалях современной авангардной музыки, исполнители играют по нотам. Причин тому много. Во-первых, игра наизусть усложняет премьеры новых произведений; во-вторых, слишком большой репертуар перегружает память; в-третьих, современная концертная практика требует от артиста постоянного и очень мобильного обновления репертуара.

Необходимость игры по нотам осознал в конце своей артистической карьеры даже выдающийся пианист XX века С. Т. Рихтер. В середине 1980-х годов он совершил грандиозное турне по всей России: от Москвы -до Дальнего Востока. В каждом городе, селении, где проходили его концерты, великий артист максимально обновлял программы, но *играл только по нотам.* Для понимания его позиции обратимся к высказываниям самого С. Т. Рихтера: «К сожалению, я слишком поздно начал играть на концертах по нотам, хотя уже давно смутно подозревал, что надо поступать именно так.

Парадокс состоит в том, что в прошлом, когда фортепианный репертуар был куда более ограниченным и менее сложным, существовала добрая традиция играть по нотам, обычай, нарушенный Листом. Теперь, когда музыкальное богатство стало необъятным, небезопасно и даже рискованно перегружать голову. <...> Вместе с тем непрестанное и тесное общение с музыкальным текстом и точными указаниями автора предоставило бы меньше возможностей для слишком «большой» свободы и пресловутого «проявления индивидуальности» исполнителя, который терзает публику и разоряет музыку, являя собой не что иное, как недостаток смирения и отсутствие уважения к композитору» *[Чемберджи В.,* 1993. С. 59]. Игра по нотам, по мнению великого музыканта, «поможет ... не быть навеки прикованным к одной и той же программе, но сделать свою жизнь в музыке более богатой и разнообразной» [Там же].

Однако думается, что такой точки зрения может придерживаться только крупный концертант, у которого действительно очень большой репертуар или артист, много играющий современную музыку, ставший ее пропагандистом, от которого зачастую зависит судьба этой музыки. Тем более что неизвестно, насколько репертуарным станет новое произведение, поэтому выучивание его наизусть не всегда «рентабельно» по временным затратам. Что касается молодых концертантов, еще только накапливающих репертуар, причем играющих в основном классику, особенно учащихся и студентов консерваторий, то им не следует отказываться от исполнения на память. Игра наизусть развивает важную музыкальную способность и помогает психическому и художественному росту в целом. К тому же нельзя забывать восторженные слова Р. Шумана: «Разве вы не знаете, что аккорд, как бы свободно его ни взять, глядя в ноты, и наполовину не звучит так свободно, как аккорд воображаемый?» *[Шуман Р.,* 1975. С. 136].



Практика показывает, что в большинстве случаев хорошо выученное произведение надолго остается в памяти, даже если его не повторять после ответственного выступления (установлено, что музыкальной памятью заведуют оба полушария головного мозга). И все же случаются ошибки на эстраде, хотя, казалось бы, все выучено «прочно»! Замечательный пианист, профессор Московской консерватории им. П. И. Чайковского В. К. Мержанов высказал свою точку зрения, раскрыв много причин этого печального феномена.

«Почему на эстраде случаются забывания и тому подобные вещи? "Виновата" плохая память? - Нет. Причина в том, что человек очень утомлен чрезмерными нагрузками и обилием информации. А исполнение музыкального произведения требует громадной степени сосредоточенности. Люди наспех готовятся, наспех репетируют, наспех идут на концерт - подавляющее большинство задач решается наспех. Но музыка не терпит недобросовестного отношения!» [Беседы о педагогике и исполнительстве, 1992. С. 43].

Итак, благодаря изучению психологических механизмов музыкальной памяти можно выявить важнейшие моменты, из-за которых музыкальная память «подводит» при публичном выступлении. Важно помнить: музыкальная память не любит, когда ей «не доверяют». Она «не прощает» этих коварных мыслей даже на подсознательном уровне. В работе музыкальной памяти может произойти «сбой» при переключении внимания. Немаловажную роль играет физическое и психическое самочувствие, соблюдение режима труда и отдыха, хороший, полноценный сон. Необходимо заботиться об остроте внимания, избегать переутомления. Обратимся еще раз к опыту В. К. Мержанова: «Мне кажется, каждый работник, в какой бы сфере он ни трудился, должен считаться с особенностями физиологии человека.

Человек - порождение природы, а в ней все замечательно устроено: на смену утру приходит день, затем наступает ночь. Существует некая предопределенность, некая заданность. <...> Какова, к примеру, одна из главнейших сторон природных процессов? - Ритмичность. Музыканту также следует организовать свою жизнь ритмично. У него обязательно должны быть часы для работы, для размышлений, для отдыха. Надо это учитывать и соответственно распределять имеющееся время» [Там же. С. 37]. Наконец, причина ошибок во время концертов может быть скрыта не в плохой памяти или в недоученности сочинения, а в недостатке исполнительского опыта или в отсутствии эстрадной выдержки*. Если же не хватает исполнительского опыта, то издавна давали простой совет: чаще играть на людях, адаптируя свою психику к публичному выступлению. Иначе чрезмерное волнение «блокирует» память.

В заключение подчеркнем: музыкальная память - одна из наиболее индивидуальных музыкальных способностей. У каждого человека она имеет свои неповторимые черты, обусловленные темпераментом, складом характера, нервной системой и другими психическими особенностями. Например, Россини не мог воспроизводить свою музыку, написанную им ранее; Рахманинов, обладая феноменальной музыкальной памятью и будучи, по его признанию, «эстрадным человеком», мог ошибиться на концерте; случались «забывания» у несравненного Софроницкого, не избежал «забывчивости», несмотря на феноменальную память, и великий Тосканини (он всегда дирижировал наизусть!). Главное, что исполнение этих артистов отличалось одухотворенностью, неповторимой художественной выразительностью.

Каждый музыкант-профессионал должен изучать себя и в соответствии со своими наблюдениями

* О ней речь пойдет в IV части лекций.



пользоваться таким драгоценным даром, как музыкальная память. Но у всех людей музыкальная память поддается развитию, она требует постоянной тренировки.

**Понятия музыкального мышления и музыкального воображения.** *Музыкальное мышление (музыкальный интеллект)* обнаруживается в *способности мыслить музыкальными образами.* Оно делится на две категории: *репродуктивное* и *продуктивное [Тарасова К.,* 1988], в этом не последнюю роль играет отношение к композиторскому творчеству. Репродуктивное мышление связано с восприятием, представлением, анализом и оценкой «чужой», уже созданной кем-то музыки. Оно проявляется в способности *произвольно воспроизводить в памяти на основе внутреннего слуха написанные каким-либо автором музыкальные фрагменты и даже целые композиции (или схожие с ними) и давать им обоснованную оценку.* Для этого необходимы такие сложнейшие логические операции, как анализ и синтез, сравнительные характеристики. Отсюда и обращение к категориям «мышление», «интеллект».

Продуктивное музыкальное мышление обнаруживается в *создании принципиально новых музыкальных образов.* Если для музыканта-исполнителя или слушателя характерен репродуктивный вид музыкального мышления, то для композитора, безусловно, - продуктивный. Однако, как показала практика, в процессе музыкального воспитания и слушателя, и исполнителя развивается не только репродуктивное, но и продуктивное мышление. Это связано с тем, что оно стимулирует все психические функции, но прежде всего благотворно сказывается на развитии эвристических качеств, мышления, воображения. Объясняется это высокой абстрактностью музыкального языка, его исключительной вариантностью.

С музыкальным мышлением тесно связано *музыкальное воображение.* Общая психология рассматривает во-

ображение и фантазию как психическую деятельность, состоящую в «создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности» [НЭС, 2004. С. 209]. Что касается музыкального воображения, то оно имеет специфическую особенность, связанную с музыкальными образами, их абстрактностью. Музыкальное воображение можно определить как *способность психики соотносить музыкальные образы с внемузыкальными картинами, состояниями и представлениями или с другими музыкальными произведениями.* Это не значит, что, каждый музыкальный образ переводится на вербальный язык, сравнивается с чем-то из реальной жизни. Но, благодаря музыкальному воображению, эти образы *можно вербализовать,* что помогает постичь их смысл, близость внутренней сути человека - его эмоциям, мыслям, представлениям и т. д.

Импульсом для развития музыкального воображения являются, с одной стороны, музыкальные представления, источником которых является память. С другой стороны, воображение стимулируют музыкальные и немузыкальные ассоциации, а главное - разносторонний опыт: жизненный, литературный, художественный. Тренировка воображения содействует активизации и музыкальной памяти, и слуховых представлений.

Музыкальное воображение классифицируется на два основных вида: 1) на рождающее чисто музыкальные ассоциации. 2) на вызывающее внемузыкальные представления. Примерами музыкального воображения первого типа могут служить реакции на любые звукоподражания в музыке (на зов кукушки в пьесе «Кукушка» Дакена или на жужжание прялки в песне Шуберта «Маргарита за прялкой»). Музыкальное воображение второго типа проявляется, прежде всего, при восприятии полистилистических приемов. Здесь особенно важна роль музыкального опыта. В частности, начало финала Сонаты для



альта и фортепиано Шостаковича вызывает яркие аллюзии с «Лунной» сонатой (№ 14) Бетховена. Но для человека не знакомого с этой Сонатой, вступительные такты произведения Шостаковича не будут иметь столь значительного и многомерного смысла. Во многом благодаря музыкальному воображению полистилистические приемы в музыке (в виде цитат, аллюзий, стилизаций и др.) несут столь активную коммуникативную функцию.

Из всех основных музыкальных способностей музыкальное воображение ближе всех соприкасается с синестезией. Эта способность является как бы подступом к синестетическим реакциям. Поэтому музыкальное воображение непосредственно связано с музыкальностью.

### *Лекция 4* Проблемы частных музыкальных способностей

Частные (специальные) музыкальные способности, предполагающие профессональное занятие музыкой (в качестве композитора, музыканта-исполнителя, музыковеда, звукорежиссера, педагога), связаны прежде всего с иным, более глубоким и разносторонним развитием основных музыкальных способностей. Например, объем музыкальной памяти у исполнителей и, особенно, у композиторов намного шире. Именно в среде композиторов чаще всего встречаются обладатели феноменальной музыкальной памяти, такие, как Моцарт, Рахманинов, Глазунов. К примеру, благодаря феноменальной памяти Глазунова были восстановлены увертюра к опере «Князь Игорь» и две части из Третьей симфонии Бородина. Автор не успел записать эти сочинения, но Глазунов *однажды услышал* их в фортепианном исполнении Бородина. Не менее впечатляющие примеры можно привести из истории музыкального исполнительства. Известно, что А. Н. Есипова могла за три дня выучить

Концерт для фортепиано с оркестром Моцарта и с блеском играть его наизусть перед публикой; Мария Каллас в последние годы жизни не более чем за три дня осваивала оперную партию любой сложности.

Музыкальная память исполнителя, а также композитора и музыковеда обязательно предполагает не только узнавание, но и воспроизведение музыкального материала (т. е. она и пассивная, и активная). Память музыкантов-профессионалов отличается значительно большим объемом, нежели у слушателя. Особенно масштабна она у композитора. Согласно теории киевского ученого А. И. Мухи, память композитора включает четыре относительно автономных и в то же время взаимосвязанных блока, которые содержат: 1) слуховые оттиски чужих произведений, 2) слуховые оттиски деталей чужих произведений (они являются объективным материалом для творчества), 3) слуховые оттиски своих произведений, 4) слуховые оттиски компонентов своих произведений. Современные требования, предъявляемые к концертирующим инструменталистам, предполагают одновременное знание на память минимум пяти концертных программ из двух отделений и стольких же произведений концертного жанра. У С. Т. Рихтера в период расцвета дарования было в репертуаре до десяти программ одновременно и не меньшее число концертов для фортепиано с оркестром.

Аналогичные явления характерны и для музыкального слуха. Музыкальный слух профессионала, особенно композитора, должен быть разносторонне развит в высшей степени. Поэтому для музыканта исключительно важен *аналитический слух.* Без него невозможно получить профессии композитора, дирижера, звукорежиссера, хормейстера. Однако даже очень хороший аналитический слух не является гарантией успеха. По мнению Д. К. Кирнарской, аналитический слух - это *средний операционный компонент музыкальных способностей [Кирнарская Д.,*



2005]. Аналитическими слух является операционным центром музыкального таланта, ответственным за освоение музыкального языка. Но аналитический слух не определяет и не контролирует музыкально-творческие компоненты таланта (о них речь пойдет в следующей лекции).

Современная психология относит к *частным музыкальным способностям* и особо редкие разновидности музыкального слуха, такие как *абсолютный слух* и *цветной слух - синопсию.*

**Абсолютный слух.** Напомним, что наличие абсолютного слуха связано с определением тона без предварительной настройки. Бытовало мнение, что абсолютный слух совсем не обязателен для успешной композиторской или исполнительской деятельности. Однако в высказываниях крупнейших представителей музыкального искусства можно было встретить и иную точку зрения, в частности у Г. Г. Нейгауза *[Нейгауз Г.,* 1988]. Именно этот взгляд стал преобладающим в последнее время. Итак, абсолютный слух - ценная психическая функция, привносящая свои особые нюансы в разные виды музыкального творчества. Прежде всего она важна для композиторов, дирижеров, исполнителей на струнных инструментах (и в их среде она чаще всего и встречается).

Наука вплотную занялась изучением природы абсолютного слуха еще на рубеже XIX- XX веков (опыты Г. Лютце, А Веллека, Й. Оскара и др.). Было установлено, что, в отличие от относительного слуха, который, как мы уже отметили, при узнавании высоты тона опирается на интервальные соотношения, в основе функционирования абсолютного слуха лежит *долговременная память.*

Человек, обладающий абсолютным слухом, услышав музыкальный тон, запоминает его *на всю жизнь или на длительный срок.* Б. В. Асафьевым описывается случай, как в молодые годы ему пришлось играть фортепи-

энную Сонату № 5 Бетховена на инструменте, настроенном на полтона ниже. Несоответствие высоты реального звучания тонов их оттискам в памяти настолько смутило Асафьева, что он не смог исполнить произведение в авторской тональности *с-то11* и «с ходу» транспонировал его на полтона выше. В зависимости от того, как долго держится в памяти высота тона и насколько быстро происходит ее запоминание, абсолютный слух классифицируется как *активный* и *пассивный.* Обладатель активного абсолютного слуха запоминает тон, как правило, с первого раза на всю жизнь.

Активный абсолютный слух проявляется с первых лет жизни, как только ребенок начинает общаться с миром музыки; запоминание высоты тона происходит без усилий с его стороны, на подсознательном уровне. Этот вид абсолютного слуха может быть только врожденным. Соответственно, пассивный абсолютный слух является приобретенным в результате сознательной, целенаправленной и длительной практической работы. Особенно благотворное влияние оказывают серьзные занятия сольфеджио. Существуют прогрессивные методики сольфеджио, обращение к которым стимулирует у большинства учащихся развитие музыкального слуха до абсолютного в течение нескольких месяцев. Прежде всего, следует сослаться на методику сольфеджио в музыкально-педагогической системе Э. Жака-Далькроза [об этом, в частности, с восторгом писал князь С. С. Волконский, 1912], на инновационные методики наших отечественных педагогов, например, В. В. Кирюшина, А. В. Барабошкиной, Г И. Шатковского и др. Однако если прекратить интенсивную слуховую работу, то с течением времени пассивный абсолютный слух исчезает. Активный абсолютный слух также позволяет его счастливому обладателю не только узнавать высоту тона без предварительной настройки, но и воспроизводить данный тон голосом (конечно,



в пределах его певческого диапазона). При пассивном абсолютном слухе без настройки возможно только узнавание высоты тона, но не его пение.

Изучая абсолютный слух, исследователи заметили, что «абсолютники» иногда допускают ошибки при угадывании тона, да и реакция на музыкальную ткань у них различна. Так появилась классификация на *линеарный* тип абсолютного слуха и так называемый *полярный.* Данная типология связана с различной ориентацией в звуковом пространстве. При линеарном слухе она опирается прежде всего на интервальные соотношения, при полярном слухе - на тональность. Для линеарного и полярного слуха характерны различные переживания музыкального тона, свои музыкальные пристрастия. Обладатели линеарного слуха отдают предпочтение музыке с ярко выраженными конструктивными чертами, в частности они чень любят полифонические жанры. Полярный слух стимулирует любовь к красочно-тональной музыке, с ярким гармоническим языком.

Линеарный слух оценивается как измерительно-аналитический. Он отличается повышенным аналитическим тонусом. Полярный - как целостно-эмоциональный, с пониженным аналитическим тонусом. Он более «открыт» к новым настройкам, фиксирует их оперативнее и яснее, но способность распознавать отклонения у него ниже.

В течение жизни человека абсолютный слух может эволюционировать, изменяться, переходя из одного качества в другое. Установлено, что на ранней стадии развития ребенка в большинстве случаев типичен полярный слух (если, конечно, ребенок одарен абсолютным слухом). Поэтому его считают генетически более ранним. По мере взросления чаще происходят отклонения в сторону линеарного слуха.

Существует еще третий тип абсолютного слуха, обусловленный цветовыми ассоциациями, - *синопсичес-*

*кий тип абсолютного слуха.* Его относят к одной из разновидностей синопсии - цветного слуха (о нем речь пойдет ниже), когда звуковысотное качество обязательно сочетается со зрительным представлением. Но существуют они без ясной и необходимой взаимосвязи. Синопсический абсолютный слух проявляется, как правило, при восприятии программной музыки.

В заключение следует подчеркнуть, что абсолютный слух самого высокого качества не является показателем выдающейся музыкальной одаренности; не от него зависит образная выразительность, эмоциональность и смысловая убедительность игры музыканта, пения певца или неповторимое стилевое своеобразие композиторского творчества. Но абсолютный слух - это тонкий инструмент взаимодействия с музыкальными звуками. Именно благодаря этой ценнейшей психической функции Моцарт, Рахманинов, Глазунов запоминали целые произведения сразу в авторской тональности. Нельзя не учитывать, что абсолютный слух стимулирует работу внутрислуховых представлений, без которых невозможно стать профессиональным музыкантом, особенно композитором.

**О цветном слухе.** Цветным слухом - синопсией - обладают как люди художественно одаренные, так и не относящиеся к ним. Но чаще всего и в наиболее ярких формах синопсия встречается у людей артистического мира: художников, композиторов, писателей, поэтов (Т. Готье, М. А. Врубель, В. В. Кандинский, Д. Мейербер, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин и др.). Это позволяет считать *синопсию одним из проявлений художественных и, в том числе, частных музыкальных способностей.*

Синопсия проявляется в двух аспектах: цветовые представления при вербальном восприятии, а также других немузыкальных раздражителей; цветовые представления музыкальных звуков, компонентов музыкального языка (прежде всего тональности, аккордов), музыкальных образов и т. д. На вербальном уровне синопсия наблюдается прежде всего в слухо-зрительной реакции на гласные звуки, особенно если слова произносятся женским голосом. Еще в начале XX века исследователи выяснили, что среди обладателей синопсии отмечаются наиболее часто встречающиеся цветовые предпочтения при восприятии тех или иных звуков, особенно гласных. Были даже предприняты попытки составления «цветового» алфавита. У знаменитого французского поэта-символиста Артура Рембо есть стихотворение, посвященное цветовым впечатлениям гласных звуков (безусловно, А. Рембо исходил только из трактовки гласных во французском языке).

Вот буквы гласные; таинственный покров
Происхожденья их сниму я перед вами: *А* - черный
цвет, Е-белый, И-как кровь, *У* - зелень, О - блестит
лазурным цветом. [Ногтю гпи51ки5'94. С.41 ] Изучение
синопсии началось в 1812 году (в диссертации врача-
альбиноса Закса из Эрлангера). Он и его родная
сестра обладали синопсией. Поэтому источником
наблюдений для Закса послужили свои и сестрины
слухозрительные ощущения. Но Закс скончался в 27-
летнем возрасте, и исследование синопсии приостановилось на полвека. Следующий этап относится уже к
1870-м годам. В 1873 году в Вене опубликовали свой
труд братья Нусбаумер. Оба брата обладали ярко выраженной синопсией и решили исследовать свой психический феномен. В 1879 году издаются важнейшие
работы Э. Блейера и К. Лемана. В конце Х1Х-начале
XX столетия синопсия привлекает внимание ученых.
На этот период приходится деятельность крупнейшего
специалиста по синопсии французского психолога

А. Бине (1857-1911). Продолжается исследование синопсии и в наше время, особенно привлекает педагогический аспект проблемы, связанный с развитием синопсических задатков (отметим работы петербургских ученых Н. И. Золотовой, М. В. Смирновой и др.). Но пока этот феномен до конца не изучен. До сих пор нет соответствующих лабораторных приборов, и синопсия проверяется только «на слово»; широко используются методы интроспекции, анкетирования, тестирования.

Тем не менее, по проблеме синопсии собран и обобщен значительный научно-теоретический материал. В частности, установлено, что лица, обладающие синопсией, считают это нормальным явлением и удивляются, что у большинства людей слуховые впечатления не вызывают цветовых реакций. В цветном слухе, по мнению А. Бине (иначе считает Б. М. Галеев), нет двойственных представлений, он не связан с синестезией. Это - своеобразное умственное представление, идея. Синопсией обладают лица с сильно развитой зрительной памятью, натуры утонченной культуры. Переход от цветовых впечатлений к звуковым (и наоборот) у них является результатом известной ассоциации представлений.

Синопсия не может появиться без врожденных задатков. Но обнаружиться синопсические задатки могут в разные периоды жизни: и в раннем детстве и даже в зрелом возрасте. Следовательно, необходимы благоприятные условия, чтобы синопсические задатки выявились и развились. Отмечено, что в подавляющем большинстве случаев синопсия характерна для людей, находящихся в близком родстве или долго вместе проживающих. Об этом в частности свидетельствует и история исследования этого феномена: синопсией обладал не только врач Закс, но и его родная сестра, оба брата Нусбаумер. Что касается проявления синопсии у лиц, долго проживающих вместе, но не находящихся



в родстве, то, видимо, это связано с тем, что постоянное общение с человеком, обладающим синопсией, ведет к активному разавитию этих задатков у других людей (если синопсические задатки у них есть).

Установлено, что у разных лиц одно и то же звуковое, в том числе и музыкальное, явление (тональность, аккорд, композиция или стиль) может вызвать разные цветовые образы. В начале XX века известный русский музыкальный критик, музыковед Л. Л. Сабанеев составил таблицы звуко-цветовых представлений Скрябина и Римского-Корсакова. В результате он обнаружил, что оба композитора один и тот же музыкальный элемент «видели» по-разному. Однако, порой встречаются и цветовые совпадения. Например, А. Н. Скрябин «видел» свою симфоническую «Поэму огня», в которой доминирующей является тональность p|5, в сине-лиловых тонах. В образах «Поэмы», как мы знаем, не последнюю роль играет демоническое начало. Если вспомним, то современник Скрябина живописец Врубель, также обладавший цветным слухом, изобразил Демона на сине-лиловом фоне: «...главной тональности произведения - P|5 - отвечает доминирующий сине-лиловый тон светового контрапункта, столь характерный для врубелевской цветовой гаммы» *[Левая Т.,* 1995. С. 161].

По-разному относятся к синопсии представители медицинского и художественного мира. Врачи, исследователи физиологии и психологии человека зачастую рассматривают синопсию как аномальное явление. Например, А. Бине считал, что «с точки зрения психологической, цветной слух представляет явление аномальное. Процесс нашего мышления обнаруживает стремление ума воспроизводить представления о внешнем мире в том именно виде, в каком они существуют реально <...> Если же человек соединяет в своем уме такие представления, как звук и цвет, он подчиняется та-

кому сцеплению идей, которое не соответствует ни фактам реального мира, ни законам логики, ни творческому процессу воображения. <...>

Способность окрашивать звуки несравненно чаще встречается у людей интеллигентных, утонченных высшею культурой, чем у натур грубых и неразвитых. Крестьянин, в поте лица добывающий хлеб свой насущный, таких тонкостей мысли не знает» [Ногтю гпиз1ки5'94. С. 45].

Совсем иначе смотрят на синопсию искусствоведы и, особенно, художники. По их мнению, синопсия открывает невиданные горизонты в развитии искусства, способствует появлению новых синтетических жанров. Особенно ярко это проявляется в те эпохи, когда в художественную жизнь входит много людей, обладающих цветным слухом. В качестве примера сошлемся на творчество М. К. Чюрлениса, А. Н. Скрябина, Андрея Белого, В. В. Кандинского и др., представивших уникальные образцы взаимодействия искусств. Это живописные «Фуги» и «Сонаты» Чюрлениса, поэтические «Симфонии» Андрея Белого, цветовая строка «Прометея» или мистерия «Предварительное действо» Скрябина, абстрактное полотно Кандинского «Желтый круг», созданное как синтетическая композиция совместно с композитором Ф. Гартманом и танцовщиком А. Сахаровым. Кандинский говорил о музыкальности живописного искусства: «оранжевый цвет звучит для него "как средней величины колокол, призывающей к молитве "Апде1из", или же как "сильный голос альта"», «печальный фиолетовый цвет» напоминает ему «звучание английского рожка» и т. д. *[Левая Т.,* 1995. С. 154]. Подобно Кандинскому, «слышавшему» цвет, «видел» звуки и тональности Скрябин. Исследователь взаимосвязи творчества Скрябина и русской живописи начала XX века Т. Н. Левая пишет, что в цветовой строке партитуры «Прометея» композитору представлялся сложный ряд, не сводившийся просто



к определенному освещению. Он мечтал о движущихся линиях и формах, громадных «огненных столбах», «текучей архитектуре» и т. д. А финальная часть Фортепианной сонаты № 1 Скрябина, помеченная ремаркой «Оиаз! п1ете» («как бы ничто»), подобно полотну «Черный квадрат» К. С. Малевича, воплощает «предел всех возможностей», становится символом «ничего» и, одновременно, «всего» [Там же., 1995. С. 154].

Согласно теории Ю. Н. Тынянова, в развитии искусства существуют определенные ритмы, в результате проявления которых разные виды искусства (визуальные и аудио) то сближаются, то автономизируются. То есть действует некий «принцип маятника». На основании этой теории исследователи пришли к гипотезе: в период наиболее активного взаимодействия искусств рождается наибольшее число людей с синопсией. Яркий пример тому - русская культура «серебряного века».

Профессинальная музыкальная деятельность невозможна без развитых внутрислуховых представлений. Специальность композитора предполагает исключительную остроту и активность внутреннего слуха. Композитор может услышать внутренним слухом целое, причем еще не записанное произведение, подобно тому, как однажды услышал «внутри себя» всю Прелюдию **аз-тоН** Рахманинов: «В один прекрасный день Прелюдия пришла сама собой и я ее записал. Она явилась с такой силой, что я не мог от нее отделаться, несмотря на все мои усилия. Это должно было случиться и случилось» [Процессы муз. творчества, вып. 3. С. 173]. Высокий уровень внутрислуховых представлений нужен и музыкантам-исполнителям. Внутрислуховые представления необходимы и в процессе изучения нотного текста, формирорвания интерпретации, и при выучивании музыкального произведения на память. Крупнейший немецкий пианист первой

половины XX века Вальтер Гизекинг мог учить произведения наизусть только на основе внутрислуховых представлений, например, во время поездки в трамвае. Внутрислуховые представления важны и перед выходом на эстраду, когда в сознании, как бы в сжатом виде, предстает все сочинение со всеми исполнительскими нюансами.

Музыканту-профессионалу необходим и иной уровень, и масштаб музыкального мышления и воображения. Прежде всего для композиторов характерен продуктивный тип музыкального мышления. Однако и репродуктивное мышление у них тоже очень высоко развито.

Среди частнных способностей есть такой особый комплекс, который по своей природе не является качественным преобразованием основных музыкальных способностей, но косвенно с ними связан (вопрос этот до конца не исследован). Данные способности предполагают успешную исполнительскую деятельность и основаны на психофизиологической организации исполнительского аппарата. Например, темброво-богатый и сильный певческий голос, отличная координация верхних и нижних конечностей, врожденная беглость пальцев, то, что называют «пианистические руки», исключительная гибкость их сухожилий, пластичность мышц, особая эластичность ротового аппарата, обеспечивающая успешное музицирование на духовых инструментах.

Человечество издавна стремилось проникнуть в тайну этого комплекса способностей, выявить, в чем заключается суть исполнительской виртуозности или дивной красоты и уникальной силы певческого голоса. Например, когда Ф. И. Шаляпин пел ***(оПе*** то свечи, которые он держал в вытянутой руке, тут же гасли. После кончины великого певца его голосовые связки были анатомированы и переданы в музей. В музеях Европы и России как ценнейшее достояние человечества хранятся слепки рук выдающихся музыкантов-виртуозов: Бетховена, Шопена,



Листа, Паганини, А. и Н. Рубинштейнов и др. Уже более ста лет они являются объектом научного исследования. Современники, не зная, как объяснить феноменальную виртуозность Листа, создали легенду, будто бы в молодости он перенес операцию по надрезанию кожных перепонок между пальцами, что и сделало его технику, особенно октавную, столь непревзойденной. О Паганини ходили слухи, что он «продал душу дьяволу».

Данные способности, проявляясь с физической стороны, имеют глубокую психическую основу, так как регулируются определенными участками головного мозга. Поэтому обозначим их как психофизический комплекс успешной исполнительской деятельности. Безусловно, из этого комплекса способностей многое поддается развитию, но врожденные задатки обеспечивают особо высокий и быстрый рост исполнительского мастерства.

## *Лекция 5* Понятие и структура музыкальной одаренности

С профессиональным занятием музыкальным творчеством связано понятие музыкальной одаренности. Согласно определению Б. М. Теплова, музыкальная одаренность - это «качественно-своеобразное сочетание способностей, от которого зависит возможность успешного занятия музыкальной деятельностью» *[Теплое* 5., 2004. С. 24]. Однако это лишь самое общее определение, в котором, однако, подчеркиваются важные моменты: одаренность - не просто наличие основных способностей, но их иной, более высокий качественный уровень; одаренность предполагает особую комплексность. Обобщение исследований этой проблемы в конце 1980-х годов было сделано К. В. Тарасовой, в наши дни - Д. К. Кирнарской.

Современная психология детально изучает структуру музыкальной одаренности. Она включает иерархию

таких понятий как способности, талант, гениальность. Для сравнения обратимся к трактовке этих понятий общей психологией. Итак, способности - «индивидуальные особенности личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности» [НЭС. С. 1151]. Талант рассматривается как «выдающиеся способности, высокая степень одаренности» [БЭС, 1999. С. 1296]. И, наконец, гениальность - «наивысшая степень проявления творческих сил человека». Она «связана с созданием качественно новых, уникальных творений, открытием ранее неизведанных путей творчества» [НЭС, 2004. С. 246].

Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что специфика именно музыкальной одаренности связана с ее мнгогосоставностью. Музыкальная одаренность - это не только более высокий уровень основных музыкальных способностей, наличие их специфических особенностей, таких, как абсолютный или цветной слух, это не только психофизический комплекс успешной исполнительской деятельности. Важнейшими составляющими музыкальной одаренности являются такие психические функции, как *музыкально-репродуктивный* и *музыкально-творческий комплексы,* без которых профессиональная музыкальная деятельность, прежде всего композитора и музыканта-исполнителя, невозможна.

Музыкально-репродуктивный комплекс связан со способностью человека активно реагировать на уже созданные ранее музыкальные образы, структуры, музыкально-исполнительские интерпретации и способностью воспроизводить их. То есть здесь задействованы подражательные функции человеческой психики.

Необходимость музыкально-репрордуктивного комплекса как составляющей музыкальной одаренности обусловлена тем, что всякое новое музыкальное произведение в большей или меньшей степени опирается



на выразительный язык других композиций. Аналогичные явления характерны и для исполнительских интерпретаций: даже самый большой артист привносит не так много нового в исполнительские трактовки. Нельзя создать нечто новое, не осознав старого. Для этого необходимо освоение уже созданных кем-то конструкций, активное изучение «художественной действительности» (термин М. Бонфельда).

В функционировании музыкально-репродуктивного комплекса задействовано несколько музыкальных и общих способностей, находящихся в тесной взаимосвязи. Прежде всего, важна цепкость и точность музыкального слуха, активность внутрислуховых представлений. В особенно выгодном положении находятся обладатели абсолютного слуха. К фундаментальным составляющим музыкально-репродуктивного комплекса относится музыкальная память. Для ее успешного функционирования важен богатый опыт общения с музыкальной культурой, так как он дает ту питательную среду, на которой развивается эта составляющая музыкальной одаренности. В ее контексте особый смысл приобретают полемические слова Р. Шумана: «Но заприте Бетховена на десять лет в каком-нибудь захолустье (возмутительная мысль) и посмотрите, напишет ли он там что-нибудь похожее на й-тоИ'ную симфонию (Симфонию № 9 .- *Г.* О.)?» *[Шуман Р.,* 1975. С. 280]. Неслучайно Л. С. Выготский высказал предположение, что если бы Моцарт родился на острове Таити, то самое большее, что он смог бы создать, так это гамму **до мажор** *[Выготский П.,* 1993]. Следовательно, даже для развития такого гения, как Моцарт, необходим высокий уровень музыкальной культуры, которую он должен освоить и научиться подражать ее лучшим образцам. И одно из счастливых совпадений заключалось в том, что Моцарт родился в музыкальной

семье и отец мог с детских лет возить своего гениального сына по Европе, знакомя его с выдающимися достижениями музыки, что давало ему воможность находиться в эпицентре европейской музыкальной культуры.

Не последнюю роль в работе музыкально-репродуктивного комплекса играют возможности интеллекта - «способности мышления, рационального познания» [БЭС, 1999. С. 495]. В данном контексте не лишним будет вспомнить определение интеллекта швейцарским психологом Ж. Пиаже как *приспособления к новым ситуациям.* Активность интеллекта вкупе с развитым музыкальным мышлением позволяет свободно обращаться к различным музыкальным моделям (конструктивным и интерпретационным) и легко их трансформировать. Но успешное музыкальное подражание возможно только при определенной технической оснащенности (развитой исполнительской технике, владении композиторской техникой).

Однако не следует преувеличивать значение музыкально-репродуктивного комплекса. Его наличие «не делает человека творчески одаренным, поскольку творческая одаренность - это способность порождающая, а не усваивающая, и в российской психологии отнюдь не случайно на протяжении десятилетий подчеркиваются различия между творческой одаренностью и так называемой "обучаемостью"» *[КирнарскаяД.,* 2001. С.190]. Даже очень хорошо развитый музыкально-репродуктивный комплекс не является показателем таланта. Это качество нужно композитору и исполнителю в разной мере: в большей - исполнителю, в меньшей - композитору. Можно стать достаточно хорошим исполнителем (как говорят, «крепким профессионалом») только на основе музыкально-репродуктивного комплекса, однако нельзя стать композитором даже «второго ранга». Профессия композитора требует высокой степени одаренности - таланта.



Талант предполагает обязательное наличие *музыкально-творческого комплекса* - способности создавать новые музыкальные системы (композиционные и интерпретационные). Д. К. Кирнарская определяет его так: «Он включает в себя все основные компоненты композиторского таланта: способность к "переводу" жизненных впечатлений на язык музыки, способность к мгновенному охвату музыкального целого, способность к созданию собственного, отмеченного индивидуальными чертами, музыкального стиля» [Там же., С. 192]. Однако музыкально-творческий комплекс является важной составляющей не только композиторского, но и исполнительского таланта. Наличие у исполнителя скромного музыкально-творческого комплекса в сочетании с масштабным музыкально-репродуктивным комлексом свидетельствует о ярком исполнительском таланте. Неслучайно все крупнейшие музыканты-исполнители прошлого и современности были к тому же и композиторами, хотя масштаб композиторского дарования, порой, в отличие от такого дарования Бетховена, Листа, Шопена, Рахманинова, уступал исполнительскому дару. Писали музыку Паганини, А. Г. Рубинштейн, Калькбреннер, Бюлов, Виардо, Рихтер, Казальс, Ростропович и др. Для того же, чтобы стать крупным композитором, необходим масштабный музыкально-творческий комплекс.

Музыкально-творческий комплекс являет собой сочетание музыкальных способностей и общих психических свойств личности. Он апеллирует к эвристическим функциям, которые проявляются прежде всего в продуктивном музыкальном мышлении. Музыкально-творческий комплекс основывается на особой активности

музыкального слуха, когда человек не только схватывает «художественную действительность», но и трактует ее по-своему, она становится для него лишь импульсом к созданию своих, неповторимых музыкальных идей. Как пишет Б. В. Асафьев, «чаще всего между 4-6-ю годами, в детстве, у будущих творчески сильных музыкантов начинает проявляться особая активизация слуха в бессознательном пока вылавливании из всего слышимого полезных для музыкальной памяти (уже не пассивной, ибо вскоре из сохраненного запаса уже что-то на свой лад и способ воспроизводится) "ингредиентов"» *[Асафьев Б.,* 1951. С. 290].

Музыкально-творческий комплекс прежде всего определяет одаренность композитора. Это высшая ступень музыкальной одаренности. Д. К. Кирнарская дает ей следующую характеристику : «Сюда относится, во-первых, музыкальная потребность едва ли не на психофизиологическом уровне,... когда музыка создается и воспроизводится в буквальном смысле "всеми фибрами души" и слух как бы вбирает в себя все прочие ощущения и чувства.

Во-вторых, это способность к "переводу" жизненных впечатлений на язык музыки, к музыкально-эстетической трансформации.

В-третьих, это активность слухового мышления, которая позволяет не пассивно воспринимать музыкальные впечатления, а перерабатывать их самостоятельно и по-своему, создавая в результате собственный "слуховой образ мира", собственный музыкальный стиль. И, наконец, в-четвертых, это музыкально-конструктивный, звукоорганизующий компонент музыкального таланта, позволяющий этот "слуховой образ" воплотить, реализовать, опираясь на созидательное музыкально-эстетическое чувство музыканта-творца» *[Кирнарская Д.,* 2001. С. 195-196]. На наш взгляд, эта характеристика музыкально-творческого комплекса применима и



к исполнительству (с поправками на специфику исполнительского творчества). К тому же выдающийся артист создает свой неповторимый исполнительский стиль, как, например, стиль Г. Гульда и В. Горовца, С. Т. Рихтера и Э. Г. Гилельса, В. В. Софроницкого и И. Менухина и др.

Одаренность включает и физиологическую предрасположенность к тому или иному виду музыкальной деятельности. На первый взгляд, это касается прежде всего исполнительского творчества. Однако, если учесть, что для композиторов характерно особое строение черепа, развитость его отдельных участков (о чем свидетельствует изучение черепов выдающихся композиторов), подобно тому, как для вокалистов свойственно, по определению фониатров, «готическое» горло, то, следовательно, композиторская одаренность тоже предполагает и определенную физиологическую предрасположенность.

Итак, суммируем все составляющие музыкальной одаренности.

1. Исходным слоем являются основные музыкальные способности.

2. Более высокая ступень - частные музыкальные способности как производное от основных музыкальных способностей: абсолютный слух и синопсия; внутрислуховые представления, рождающиеся на основе комплекса основных и частных музыкальных способностей.

3. Психофизический комплекс успешной исполнительской деятельности как базис виртуозности.

4. Музыкально-репродуктивный комплекс.

5. Музыкально-творческий комплекс.

## *Лекция 6* Наследственность музыкального дарования

Издревле было отмечено, что художественные способности, в том числе и музыкальные, зачастую наследуются. Но вопрос, насколько оба родителя ответственны за передачу музыкальной одаренности своему потомству, долгое время дискутировался. По мнению известного немецкого психиатра второй половины XIX- начала XX веков П. Мебиуса, они передаются только по мужской линии. Это он доказывал, в частности, на примере семейства Бахов. Однако австрийский ученый К. Лоренц первый признал *равное положение отца и матери в передаче музыкального дарования.* Главным его аргументом было то, что если родитель профессионально занимается музыкой, то это еще не значит, что только от него могут передаваться музыкальные способности, и только он музыкально одарен. История подтверждает это. Действительно, и отец и дед Бетховена были музыкантами. Однако исключительной музыкальной одаренностью отличались и отец Гайдна каретник, и отец Листа, управляющий помещичьей усадьбой. Лист считал, что его отец был более одарен, нежели он сам, и только житейские обстоятельства не позволили ему избрать профессию музыканта. Отец Б. А. Чайковского, будучи преподавателем экономической географии в высших учебных заведениях Москвы, самоучкой выучился играть на скрипке. Что касается женщин, то веками они должны были быть только хранительницами домашнего очага, и поэтому профессионально, как правило, ничем не занимались. Однако это не показатель того, что женщина не может быть музыкально одаренной и передать своему потомству музыкальную одаренность. В го время как мужчина часто был поставлен в такие условия, что должен был развивать свои таланты.



Для доказательства равенства обоих родителей в передаче музыкального дарования рассматривались группы наследования музыкальных способностей и по мужской, и по женской линиям. Примерами группы наследования по отцовской линии являются, например, Моцарт, Брамс, Боккерини, Вебер. По материнской линии наследовали талант Мендельсон, братья Рубинштейны, Брух, в XX веке - Шостакович, Прокофьев и др.

История знает целые семьи, где яркая музыкальная одаренность передавалась из рода в род. На протяжении трехсот лет (с 1550-1846) семья Бахов давала Германии музыкантов, четыре сына И.-С. Баха - Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль, Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан - тоже были композиторами, причем довольно значительными. Во Франции известны шесть Куперен-композиторов. Один из трех братьев музыкантов (Шарль) стал отцом Франсуа великого, две дочери которого тоже были очень музыкально одаренными. В роду М. Бруха по материнской линии прослеживались музыканты на протяжении двухсот лет. В течении двух столетий талантливые музыканты рождались в роду Д. Пуччини. Наследственная передача музыкальных способностей (и не только музыкальных) в генетике объясняется следующим образом: *определенные группы способностей достигают в отдельных случаях особенной внутренней связи в зародышевой плазме, на основании чего делается возможным передача музыкальной одаренности нескольким поколениям.* Передаются в том числе и определенные физиологические свойства: строение уха, глаза, особенности развития отдельных участков головного мозга. Соответствующий художественный подбор был характерен и для рода Бахов, Куперенов, Пуччини и др.

Была отмечена передача музыкальных способностей не только сыновьям, но и дочерям, причем тоже от

родителей разного пола. Например, выдающиеся певицы XIX века Полина Виардо и Аделина Патти наследовали таланты от отцов, композитор и пианистка Фанни Мендельсон наследовала талант от матери. Более редки, чем у мужчин, композиторские таланты у женщин, хотя XX век и особенно последние его десятилетия все более опровергают это мнение. И не случайно минувшее столетие выдвинуло двух крупнейших композиторов-женщин: С. А. Губайдулину и Г. И. Уствольскую. Видимо, это связано с общим мировым процессом усиления роли женщины во всех сферах соцально-общественной жизни, в ее заметном интеллектуальном росте и творческой одаренности. Отмечается, хотя и значительно реже, передача музыкальной одаренности от дедушек и бабушек и от дядей и теть. Однако немало примеров, когда в *семье, род которой не отличался музыкальной одаренностью, рождается талантливый, а порой, и гениальный музыкант,* к примеру, К-В. Глюк, Д. Чимароза, А. Дворжак, Б. Сметана, Д. Верди, Ф. Шопен, П. И. Чайковский, Ф. И. Шаляпин, Э. Г. Гилельс. Причины данного феномена объяняют по-разному. В частности, О. Фейс счиает, что талант родителей этих людей «остается скрытым в продолжении жизни» *[Фейс О.,* 1995. С 163]. На наш взгляд, это свидетельство или очень отдаленного генетического воздействия, или генетической силы народа. О передаче музыкального дарования многое говорят и исследования браков между музыкантами, особенно между выдающимися музыкантами. Казалось бы, в результате брачного союза музыкантов обязательно должны рождаться только музыкально одаренные дети. Однако это далеко не так, так как не всегда подбор генов бывает столь удачным, что средняя величина одаренности родителей переходит к потомству. Для этого должны встречаться *совершенно равные в творческом отношении «величины», которые могли бы иметь равную определительную силу и, таким образом, дать одинаковую среднюю величину одаренности.* Поэтому ожидание талантливого потомства от талантливых и даже от гениальных родителей обычно лишь теоретическое. Как пример, можно привести брак Д. Россини с певицей Изабелой Кольбрандт, дочерью музыканта, бывшей в детстве вундеркиндом. А ведь о ней писали: «Благородна жена, соединяющаяся с мужем, ибо она будет отныне управлять благородным родом» *[Homo тиз/сиз 95.* С 163]. Однако о детях Россини ничего неизвестно. Или хрестоматийный пример - брак К. Шуман и Р. Шумана. У четы Шуманов до почтенного возраста дожили четверо детей: три дочери и сын. Музыкально они себя мало проявили, зато сын унаследовал от отца психическое заболевание и в 50 лет скончался от него в психиатрической лечебнице. Дочь А. Дворжака, сама очень одаренная музыкально, была замужем за известным чешским композитором и скрипачем Й. Суком, однако их сын музыкально не был одарен. Но внук Й. Сук (1929) стал довольно известным скрипачем. Сын Р. Вагнера и дочери Ф. Листа Козимы Лист Зигфрид был композитором, но по масштабу дарования он никоим образом не мог сравниться ни с отцом, ни с дедом.

Исследуется и проблема потомства крупных композиторов. В их среде отмечено быстрое вымирание талантливого и, тем более, гениального мужского поколения. «Это гнев богов попадает в род гениев, как молния попадает в высокое дерево и раскалывает его», - говорили в древности. Более ста лет назад ученые пришли к выводу, *что если талант может наследоваться поколениями, то гениальность - едва ли.* Хрестоматийный пример - род Бахов: личность, равная по гениальности И.-С. Баху, в этом роду одна. Или Куперены: из шести музыкантов-Куперенов только один Франсуа стал ком-

позитором мирового масштаба. Неслучайно его прозвали «Куперен великий», чтобы отделить от остальных Куперенов.

Причины этого феномена заключаются в том, что *почти невозможно, чтобы столь сложная генная комбинация повторилась хотя бы дважды.* К тому же обычно у гениев наблюдается обратное соотношение между развитием мозга и половой производительной силой. Часто гении бездетны, или их дети рано умирают, или преобладают женские особи. Примеры: потомства Палестрины, четыре сына которого скончались в молодом возрасте, Моцарта, у которого умерло много детей, Скрябина, два мальчика которого скончались в детстве, Рахманинова и др. По мнению известного итальянского психиатра и криминалиста XIX - начала XX веков Ч. Ломброзо, «сверх того, наследственность гения не может происходить так легко потому, что гениальные люди большей частью бездетны или с них начинается упадок рода, который мы можем так хорошо наблюдать в рядах дворянства» *[Фейс* О., 1995]. Отмечено, что гении часто избегают брака (по мнению О. Фейса, у них «патологическое отвращение к браку»). Однако отметим и счастливые исключения, о чем свидетельствует, например, семейная жизнь И.-С. Баха, Мендельсона, Римского-Корсакова, Рахманинова. Тем не менее, нельзя отрицать, что в художественной среде, в частности, среди композиторов наиболее часто встречаются несчастные браки, в том числе индифферентные. И последние десятилетия подтвердили это явление.

Во второй половине XX века возникла угроза резкого ухудшения основных музыкальных способностей человечества, что ведет к сокращению высоко развитой слушательской аудитории. В результате, нарушается баланс триединства музыкального творчества. А эволюция музыкального искусства возможна лишь тогда,



когда музыка активно востребована, причем не только в ее поп-образцах (что мы наблюдаем сегодня). В перспективе возможно резкое уменьшение рождаемости музыкально одаренных детей.

Столь опасные прогнозы обусловлены ухудшением экологии окружающей среды, чрезмерной перегруженностью и загрязненностью звукового фона. Это пагубно влияет на формирование задатков основных музыкальных способностей в пренатальный период развития человека. Вызывает опасение и тенденция резкого сокращения рождаемости во многих странах, в том числе и в России, ограничение супружеских пар одним или двумя детьми. Поэтому проблематично ожидать в ближайшее время рождение гения-композитора, так как установлено, что гениальные дети крайне редко бывают в семье старшими (это касается не только музыкальной гениальности). Из всего пантеона композиторов-классиков, пожалуй, только Брамс был первым ребенком в семье. Остальные композиторы-классики - не первые дети. Например, основоположник русской музыкальной классики Глинка, хотя и был старшим сыном, однако не первым ребенком (первенца чета Глинок похоронила в младенчестве), также старшим сыном в семье, но не первым ребенком, был Бетховен. Какой невосполнимой стала бы потеря для человечества, если бы Анна и Леопольд Моцарты решили ограничиться меньшим количеством детей, так как гениальный Вольфганг Амадей был их седьмым ребенком. В многодетной семье родился Чайковский. Вторыми детьми в семье были Шопен, Шостакович, Прокофьев, Б. Чайковский и др. Итак, как это ни парадоксально, многодетная семья во многом становится ныне залогом высокой музыкальной одаренности человечества.

# *Часть II*
# Музыкальное восприятие

## *Лекция 1* **Что такое музыкальное восприятие. Общие черты**

В общей психологии категория «восприятие» относится к числу основных. Через восприятие человек во многом постигает мир. Выдающийся российский психолог советской эпохи С. Л. Рубинштейн писал: «Восприятие является чувственным отображением предмета или явления объективной действительности, воздействующей на наши органы чувств. Восприятие человека - не только чувственный образ, но и осознание выделяющегося из окружения противостоящего субъекту предмета» *[Рубинштейн С,* 1949. С. 266]. То есть подчеркивается, что восприятие обязательно предполагает осознание смысла того явления, на котором оно сосредоточено. Что касается музыкального восприятия, то это «восприятие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический феномен» *[Назайкинский Е.,* 1980. С. 91].

Музыкальное восприятие представляет собой сложный, психически многосоставной процесс. По словам Ю. Н. Рагса., «это работа представления, памяти, мышления, это активное включение предыдущего опыта (не только музыкального), это различные логические действия, эмоциональная реакция, понимание, оценивание» *[РагсЮ.,* 1980. С. 14]. Композиторы осознанно или неосознанно используют особенности музыкального восприятия и тем самым активизируют все названные психические функции слушателя. Поэтому есть отличие между *слышанием музыки, слушанием музыки и восприятием музыки*.



*Слышание* музыки не предполагает концентрации внимания только на ней, *слушание* уже требует направленности внимания на музыку, восприятие же связано с постижением смысла музыки и требует включения *интеллектуальных функций.* Причем, чем сложнее, масштабнее музыкальное произведение, тем более напряженной интеллектуальной работы оно требует от человека при его восприятии. Промежуточным этапом между слушанием музыки и ее восприятием является *комитатное восприятие,* своего рода «облегченное» восприятие, «вполуха». Именно оно в течение тысячелетий было доминирующим.

Формирование полноценного музыкального восприятия свидетельствует о сложнейшем многостороннем взаимосвязанном процессе: во-первых, об интеллектуальном росте человека, во-вторых, о совершенствовании всех его основных музыкальных способностей, в-третьих, о высоком уровне развития музыкального искусства, вершиной которого стало появление классической сонаты и симфонии. Именно восприятие таких жанров, как симфония и соната требует наибольшего интеллектуального напряжения и концентрации внимания.

Российская психология дает следующее **определение музыкального восприятия:** это «сложная деятельность, направленная на адекватное отражение музыки и объединяющая собственно восприятие (перцепцию) музыкального материала с данными музыкального и общего жизненного опыта (апперцепцию), познание, эмоциональное переживание и оценку произведения» *[Назайкинский Е.,* 1978. С. 481]. Существует три пути исследования этой категории: 1) *анализ функций, 2) изучение структуры и свойств,* 3) *выяснение исследовательских возможностей различных научных дисциплин по вопросам музыкального восприятия.* Основной предмет психологии музыкального восприятия составляют

такие вопросы: как слушатель в деталях и в целом воспринимает музыкальное произведение, как оно развивается в виде специфического звуковысотного процесса, каковы психологические предпосылки, обеспечивающие художественно-эстетическое переживание, понимание, оценку, адекватность восприятия композиторскому и исполнительскому замыслу.

Восприятие характерно для всех трех звеньев музыкального творчества, но функционирование его везде различно. В процессе создания произведения, благодаря музыкальному восприятию, **композитор** *проверяет* (целостно и фрагментарно) то. что возникает в его воображении, что фиксируется им в виде нотного текста или на звуконосителе. Причем это может быть как сознательно, так и на уровне подсознания. Но всегда композиторское восприятие предвосхищает реакцию слушателя или исполнителя. Даже когда композитор воспринимает свое законченное произведение, прослушивая его на репетиции, концерте, по радио, телевидению и т. д., он всегда как бы ориентируется на восприятие слушателя, создавая в воображении некую *идеальную модель слушательского восприятия.* То есть композиторское восприятие подчинено прежде всего *функции пробы.*

Иначе протекает процесс музыкального восприятия у **исполнителя,** так как он отталкивается от замысла, отраженного в нотной записи. Учитывая влияние звукозаписей на современное исполнительское искусство, может наблюдаться разная степень самостоятельности в создании музыкального образа, но на *слушательское восприятие исполнитель ориентируется всегда.* Музыкальное восприятие исполнителя (если это сложившийся художник) ориентировано также и на то, насколько озвученный им образ соответствует авторскому замыслу. Музыкант как бы реконструирует восприятие своего произведения композитором. Чаще всего это иллюзорные



представления, но бывает и реальная ориентация, если исполняется произведение современного автора, тем более в его присутствии. Но во всех случаях восприятие и композитора, и исполнителя ориентировано на слушателя.

Слушатель не ориентируется ни на кого, так как его восприятие *самодостаточно,* а цель заключается только в *удовлетворении собственных потребностей.* В *оценочной деятельности слушателя* сконцентрировано его *централизующее для музыкального творчества значение.* Именно в музыкальном восприятии, особенно в его развитой форме, проявляется творческая сторона деятельности слушателя, особенно если им является высокообразованный любитель или талантливый музыковед.

Слушательское музыкальное восприятие - понятие историческое, социальное, возрастное. Оно обусловлено *системой детерминант:* музыкальным произведением, общим историческим, жизненным, жанрово-коммуникативным контекстом, внешними и внутренними условиями восприятия. Оно обусловлено также возрастом и полом. На музыкальное восприятие влияют стиль произведения, его жанр. Например, мессы Палестрины слушают иначе, нежели симфонии Шостаковича или песни Соловьева-Седова. Музыка по-разному воспринимается в историческом филармоническом зале, в частности, в зале Академической капеллы им. М. И. Глинки или на открытой эстраде парка культуры и отдыха. И дело не только в акустических особенностях этих концертных площадок, но и в том настрое, который порождает у слушателя обстановка, интерьер и т. д. Строительство и декорирование концертного или театрального залов является одной из сложнейших задач архитектуры и прикладного искусства. Украшение концертных залов цветами, живописными полотнами, скульптурами и т. д. оказывает необыкновенно благотворное влияние на музыкальное восприятие (достаточно вспомнить новогодние симфонические концерты в зале Венской филармонии).

Музыкальное восприятие слушателя обладает *системой функций: социальных и личностных. Социальные функции* играют коммуникативную роль, объединяя слушателей в определенные группы. Поэтому неслучайно в антрактах концертов и спектаклей люди легко и непринужденно вступают в контакты, обмениваются мнением об услышанных произведениях, игре музыкантов и о других вопросах, порой не связанных напрямую с музыкой. Особенно многогранны *личностные функции;* их можно подразделить: на познавательные, эстетические, самовоспитания, эмоциональной разрядки, компенсаторные, стимулирования другого рода деятельности, формирования определенного тонуса, состояния или настроения. То есть в личностных функциях обычно заложен ответ на вопрос: зачем люди слушают музыку?

Музыкальная психология рассматривает музыкальное восприятие как *активную* творческую деятельность, так как в самом акте восприятия заложен процесс приобщения к творчеству. Активность привносит и то, что постоянно осуществляется слуховой контроль, происходит процесс узнавания, как бы «ощупывания предмета».

Помимо активности музыкальное восприятие характеризуется целым рядом качеств, в которых выявляется его благотворное, развивающее влияние на психику человека, в том числе на мыслительные способности. Музыкальное восприятие, как никакое другое, отличается яркой *эмоциональностью и образностью.* Оно затрагивает различные стороны эмоциональной сферы. Несмотря на абстрактность музыкального языка, музыкальное содержание многообразно и рельефно по образам. И специфика их восприятия заключается не в строгой зафиксированности этих образов, а в их вариантности. С музыкальным восприятием, присущей ему оценочной деятельностью связана работа репродуктивного мышления. В процессе музыкального восприятия происходят различные логические операции, в том числе сравнение. Это позволяет отметить в музыкальном восприятии *осмысленность.* С ней тесно связана *ассоциативность,* которая исключительно разнообразна по природе.



Его отличают парные категории-антонимы, например, *целостность* и *избирательность.* Последняя проявляется в широкой возможности выбора для концентрации внимания. Это может быть как более широкий план (жанровые свойства и др.), так и более узкий (какое-либо средство выразительности). При этом восприятие всех компонентов происходит одновременно - целостно.

Также музыкальное восприятие характеризуется *вариантностью* и *константностью.* Причем в отличие от других видов восприятия, музыкальное отличается наиболее значительной шкалой вариантных колебаний. В этом также проявляется его творческий характер.

Вариантность особенно наглядно прослеживается при многократном прослушивании одного и того же произведения. Согласно закону перцепции, открытому русским психологом Н. Н. Ланге (1858-1921), восприятие носит стадиальный (фазовый) характер. Стадиальность лежит и в основе музыкального восприятия. В частности установлено, что при первом знакомстве с произведением оно отличается нерасчлененностью, смутностью картины, рельефны лишь отдельные детали. Здесь ведущую роль играет эмоциональная реакция. При повторном прослушивании отмечается более глубокое «прощупывание» слухом музыкальной ткани, в ней выделяются наиболее яркие компоненты. И при дальнейших прослушиваниях музыкальный образ обогащается ассоциациями. У людей музыкально развитых, особенно у профессиональных музыкантов, процесс ассоциативного обогащения может наступить уже при повторном восприятии.

Е. В. Назайкинский отмечал, что в современной психологии есть два близких по значению понятия кон-

стантности: 1) «способность воспринимать те или иные стабильные свойства наблюдаемых объектов и процессов как постоянные при сравнительно широком изменении условий восприятия» 2) «особенность самого чувственного образа, как отражение в восприятии постоянства свойств объекта» *[Назайкинский Е.,* 1973. С. 60]. Для нас в данном контексте важно первое значение: практика подтверждает разнообразное проявление константности. Это требует изучения *ситуации константного восприятия,* которая включает *объект, среду, наблюдателя* (слушателя). Специфика соотношений между элементами ситуации создает эффект константности. Все составные части ситуации обладают как постоянными свойствами, так и переменными. Постоянные свойства как раз и являются носителями константности. Из комплекса неизменных свойств наше сознание вычленяет те элементы, на которых внимание концентрируется как на константе. Причем особенность восприятия такова, что *в объекте акцентируется устойчивость,* а в *среде - неустойчивость.* Это сопоставление составляет эффект константного слышания и видения, так как *постоянные признаки лучше улавливаются на переменном фоне.*

С музыкальным восприятием связано понятие *адекватности.* Существуют разнообразные трактовки этого понятия. В частности, распространена точка зрения, согласно которой адекватным является то музыкальное восприятие, которое соответствует авторскому замыслу. Однако в истории музыки есть немало примеров, когда композитор одобрял исполнение, отличное от того, что он представлял. К тому же одно и то же музыкальное произведение в разные эпохи, да и в пределах одной, но различными поколениями слушателей воспринимается по-разному. Особенно наглядно это демонстрирует история бытования классических сочинений. Например, сегодня звучат мессы Палестрины, но так ли они воспринимаются, как при его жизни? Еще более показательный пример, когда произведения, не принимавшиеся ранее, становятся позднее очень популярными, или наоборот. В частности, в конце XIX столетия «Картинки с выставки» Мусоргского не находили отклика даже в среде просвещенной публики, ныне - это одно из самых популярных произведений классического репертуара. Или другой пример: в середине позапрошлого столетия большой известностью пользовались фантазии, парафразы и этюды для фортепиано виртуозов Калькбреннера, Таузига, Тальберга и др. Ныне они являются раритетами концертных программ, и если и пользуются успехом, то только благодаря мастерскому исполнению. В чем причина этого феномена музыкального восприятия? Меняется человек? Это верно. Но одна из важнейших причин заключается в том, что культура - это развивающийся феномен, и понимание музыкального произведения, его адекватное восприятие - тоже изменяющиеся явления.

Наиболее логичным представляется мнение об адекватности восприятия В. В. Медушевского: «Адекватное восприятие - это идеал, эталон восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры» *[Медушевский В.,* 1980. С. 143]. То есть говорить об адекватности музыкального восприятия можно только в том случае, если слушатель является человеком музыкально образованным, знакомым с основными достижениями музыкальной культуры. «Чтобы реальное восприятие могло быть названо адекватным, слушатель должен на основе владения музыкальным языком, жанрово-стилистическими представлениями, системой художественных ценностей при помощи своего художественного мышления понять произведение и найти в нем глубокий личностный смысл» [Там же. С. 155].

Сегодня музыкальное искусство представляет собой небывалое множество стилей и направлений, но до-

минирующее значение приобрели так называемые массовые жанры. Встает вопрос: как воспринимать массовую песню, рок-музыку или музыкальный авангард? Во всех случаях надо исходить из целостного знания музыкального искусства.

Музыкальное восприятие, в первую очередь слушателя, эволюционирует. Функции слушательского восприятия долгое время были весьма неразвиты. Тысячелетиями во время звучания музыки центральное положение занимало само действо, требовавшее музыкального искусства. А слушатель являлся лишь участником этого действа (увеселения, церковной службы, светского ритуала и др.). Поэтому так своеобразно (с позиций сегодняшнего дня) люди вели себя на публичных концертах, в музыкальных салонах аристократии и музыкальных спектаклях вплоть до конца XVIII начала XIX столетий (напомним, что первые публичные концерты относятся к 30-м годам XVII века). Как свидетельствуют мемуары и исторические хроники, во время звучания музыки обычными были беседы, обмен мнениями, появление и уход публики. Значительная роль в воспитании слушательского восприятия принадлежит Бетховену. Когда он выступал, то требовал, чтобы к искусству относились серьезно. Невзирая на титулы, Бетховен мог поставить на место любого, кто позволял себе какие-либо вольности во время звучания музыки. Об этом достаточно красноречиво говорит случай в салоне известного венского магната князя Лобковица: когда хозяин обменялся репликой с соседом, композитор прекратил игру, вскочил из-за рояля и гневно воскликнул: «Для свиней я не играю!».

Только в X1X-XX веках восприятие слушателя начинает приобретать главенствующее значение, моделирующее композиторскую и исполнительскую деятельность. Оно становится сложным, самостоятельным мыслительным процессом, так как одна из исторических функций



музыкального восприятия заключается в *выработке и установке художественных критериев.* По мнению Е. В. Назайкинского, в настоящее время это во многом сформировавшийся художественный институт, хотя его развитие продолжается и ныне. Однако подчеркнем, что этот критерий исторической функции зиждется только на адекватном музыкальном восприятии.

По прогнозам исследователей, в будущем предметом внимания науки должно стать формирование идеалов музыкального восприятия. А музыкальное восприятие современного и будущего слушателя все больше будет уподобляться разновидности творчества *[Назайкинский Е.,* 1980]. Тем не менее, нельзя не указать и на негативную тенденцию, наметившуюся в последние полтора десятилетия. Она связана с усилением роли комитатного восприятия, что может повлечь за собой снижения интеллектуально-познавательных функций музыкального восприятия.

## *Лекция 2*
## Психологические механизмы музыкального восприятия

Музыкальное восприятие включает физиологические и психологические стороны. Оно регулируется многими механизмами: памяти и предслышания, актуализацией разнообразного предшествующего опыта. Подчиняющая роль опыта рельефно проявляется, например, в курьезных случаях, когда люди начинают корректировать (нередко неосознанно) воспринимаемую информацию. Например, не знающие очерка Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», услышав впервые название известной оперы Шостаковича, именуют ее как «Екатерина Измайлова». В исследовании «О психологии музыкального восприятия» Е. В. Назайкинский приводит в пример наблюдение из книги К. И. Чуковского «От двух



тиитшашшшшш

до пяти», где ребенок в крылатой фразе А. С. Пушкина «Как ныне сбирается вещий Олег» меняет неизвестное ему слово на понятное «собирается».

Формирование опыта складывается под влиянием большого числа личностных качеств, как объективных (возраст, пол, национальность), так и субъективных (профессия, образование, воспитание и т. д.). При восприятии музыки наиболее доступными для понимания являются произведения с элементами изобразительности, так как здесь опыт, связанный со слуховыми ассоциациями, раскрывается в первую очередь, например, звукоподражание пению птиц, журчанию воды, зову кукушки, тиканью часов и т. д. Не менее «открыты» для подключения опыта и другие разновидности музыкальной семантики. В европейской музыке, к примеру, это прежде всего риторические формулы (интонации «вздоха», «восклицания», «вопроса» и др.). Видоизменяясь, они пронизывают музыкальное искусство нескольких эпох в рамках того или иного региона и становятся достоянием культурной памяти населяющего его этноса. То есть понимание смысла во многом основывается на ассоциациях, без которых музыкальное восприятие невозможно. Однако возводить ассоциации в абсолют нельзя, даже если композитор обращается к сфере изобразительного.

Для музыкального восприятия важен и *речевой опыт.* Есть сходство звуковых характеристик речи и музыки, которые сказываются прежде всего в интонации (она служит основой речевой семантики в музыке). Наблюдается общность между звуковыми аллитерациями и музыкой, что особенно выразительно прослеживается в вокальной музыке, особенно в таких ее жанрах, как стихотворение с музыкой. Однако между речевыми и музыкальными образами нельзя поставить знак равенства. Речевой образ конкретен, тогда как музыкальный предполагает более многозначное толкование.



Опыт имеет самую широкую классификацию. Есть *сенсорный опыт* - органов чувств: слышания, видения, осязания и т. д. *Кинетический* - моторно-двигательный опыт. *Социальный опыт* - общения, речи, эмоциональный, этический, эстетический (в первую очередь музыкальный).

**Тезаурус и музыкальное восприятие.** С опытом связано формирование тезауруса. Он во многом определяет восприятие человека, что необходимо учитывать в музыкальном воспитании, *Тезаурус-это, своего рода, словарь музыкальной культуры человека;* набор закрепившихся в памяти следов прошлых впечатлений, действий и разнообразных связей и отношений, которые могут снова оживать под воздействием художественного произведения. С одной стороны, тезаурус возникает и пополняется благодаря общению с музыкальной культурой, направленному воздействию на музыкальное восприятие, с другой - тезаурус - это тот интеллектуальный фундамент, который и определяет специфику музыкального восприятия того или иного человека.

В формировании тезауруса, помимо остроты слуха, важнейшую роль играет *память.* Между кладовыми памяти происходит интенсивный обмен. Но память *избирательна,* и поэтому все виденное (слышанное) преобразуется в ней индивидуально. «Сложность и изменчивость взаимодействия субъекта и среды обусловливает неповторимость личности, субъективность отношения к миру, "жизненных взглядов", личного опыта» *[Назайкинский Е.,* 1972. С. 80]. Однако преувеличивать непознаваемость опыта нельзя. И в прояснении этого вопроса помогает понимание концепции А. В. Запорожца, об *«усвоении сенсорных эталонов».* Сенсорные эталоны - это «представления о качествах, сторонах, свойствах, сенсорных оттенках, имеющих наибольшее практическое значение. Они фиксируются в системах оценок, в "решетках фонем", в словарях и т. д. Начиная с самого рождения,

сенсорные эталоны со всех сторон воздействуют на развитие восприятия, усваиваются человеком, становятся нормой его индивидуального видения, слышания, восприятия всего окружающего» [Там же. С. 81]. Отсюда исследователи делают вывод, что в опыте каждого человека и, в том числе музыкальном, диалектично сочетаются и субъективное, и объективное. Итак, опыт, во-первых, - это *динамичное, постоянно меняющееся целое, в котором все части и функции нерасторжимы; во-вторых, опыт включает в себя субъективное и объективное начала.* Субъективен он только в том смысле, «что хранилищем личных запасов жизненных впечатлений, знаний, умений являются нервные клетки, нервная система» со всей ее неповторимой особенностью. Объективность опыта заключается в том, что он «приобретается только в результате реальных взаимодействий человека с жизнью» [Там же. С. 83]. Поэтому тезаурус каждого человека, будучи неповторимым, одновременно является и носителем культуры как общественной целостности.

В основе художественного восприятия, понимания произведения искусства «лежит особого рода способность, позволяющая при всей отдаленности материала искусства от явлений, им выражаемых и изображаемых, "угадывать" эти явления по неосознаваемым, но ощущаемым вехам, которые также интуитивно расставил творец произведения - композитор, поэт, художник» *[Назайкинский Е.,* 1972. С. 182]. Поэтому в процессе восприятия музыки нельзя не отметить роль *интуиции, воображения.* Последнее способствует как предслышанию, так и повторному осознанию услышанного. «Полнокровное восприятие музыки требует от слушателя активной работы воображения, в частности, и в навыках образного осознания музыкальных впечатлений. В свою очередь, такие попытки могут стимулировать и развитие творческого воображения» [Там же. С. 184].



Роль воображения трудно переоценить и при становлении метафоричности, без которой немыслимо проникновение в музыкальное содержание. А ведь именно постижение музыкального содержания является итогом музыкального восприятия. Осознание метафоры происходит обычно после прослушивания произведения, так как эстетическое восприятие начинается до звучания сочинения и продолжается после, как процесс осмысления. Метафоричность важна и для восприятия речевой семантики.

**Пространственные компоненты музыкального восприятия.** Для музыкального восприятия важны *пространственные компоненты музыкального языка.*

Пространственные ощущения и представления облегчают элементарный звуковой анализ. Они способствуют дифференцированному восприятию фактуры, развивают ассоциативное мышление. Умение дифференцированно слышать музыкальную ткань является первым условием для переживания музыкального искусства.

Изучение пространственных компонентов связано с проблемами семантики, метафорического языка, условности и специфики искусства. «Пространственность музыкального восприятия не отделена от реальных пространственных ощущений и представлений, а связана с ними многообразными путями и областями переходов» *[Назайкинский Е.,* 1972. С. 115]. Пространственность в музыке имеет *два аспекта: иллюзорный и реальный.* Иллюзорный обусловлен трансляцией зрительно воспринимаемых пространственных компонентов в сферу звучания. Здесь подключается синестезия (интермодальность). Реальный аспект связан с условиями исполнения и жанровыми особенностями: 1) зависимостью громкости и тембра от удаленности источника звука, 2) соотношением разноудаленных источников звука по громкости и тембру, 3) зависимостью крутизны фронта звуковой волны

от расстояния, 4) разницей в направлении громкости и времени прихода звуковых сигналов, принимаемых левым и правым ухом, 5) временем реверберации, характеризующим особенности помещения. Реальная среда звучания носит для слушателей целый ряд функций. Прежде всего, это пронизанное «флюидами» *пространство общения,* которое создает у слушателя *психологическую настройку на восприятие.* В этой настройке важен опыт. Реальное физическое пространство способствует подключению пространственного опыта слушателя, так образуются пространственные компоненты музыкального восприятия. Пространственные условия могут согласовываться и не согласовываться с жанровым контекстом. Например, тот концертный зал, который идеален для исполнения музыки западноевропейского барокко, не соответствует восприятию музыкального авангарда 1950-60 годов.

Одним из пространственных компонентов музыкального восприятия фактуры является *глубина звучания.* В восприятии глубины фактуры важнейшую роль играет образование этих представлений в опыте слушателя на основе реальных образов. Композитор использует музыкальные средства, имитирующие глубину. В частности, разнообразные полифонические приемы, прежде всего имитационные, дифференциацию мелодической линии и гармонического фона, как в ноктюрнах Шопена, и т. д.

Пространственность музыкального восприятия связана также с *двигательным опытом.* Музыкальное произведение - это развертывание временного процесса, и ассоциации с разного рода движениями здесь неоспоримы. К примеру, эффекту приближения и удаления служит усиление и затихание громкости в Болеро Равеля или в эпизоде нашествия из Симфонии № 7 Шостаковича. Понятие высоты и низа также является необходимым условием пространственного восприятия музыки. Немецкий психолог В. Кёлер указывал на роль вокализации в формировании пространственных представлений в восприятии музыкального языка: *низкие звуки связаны с вибрацией на уровне гортани, высокие звуки* -с *вибрацией на уровне нёба, лица. лба.*

Комплекс пространственных компонентов музыкального восприятия является естественной предпосылкой *архитектонических музыкальных представлений,* от которых зависит *общий образ произведения.* Здесь сказывается опыт видения целого, как развернутой галереи картин. Для обогащения опыта архитектонических представлений и их понимания очень важны графические эквиваленты музыкальных композиций, родственные математическим формулам, графикам и геометрическим чертежам. Именно их широко используют в качестве наглядных примеров при изучении музыкальных форм.

**Физиологические механизмы музыкального восприятия.** Для того чтобы музыкальное восприятие функционировало, нужен некий проводник между импульсом и информацией. Функцию этого проводника выполняет *музыкальный слух как система, соединяющая раздражитель* (музыкальное произведение) *и приемник* (участок в коре головного мозга, ответственный за музыкальное восприятие). Г. Орлов приходит к выводу, что музыкальное восприятие основывается на *изоморфных отношениях.* Напомним, что изоморфизм языковых планов - это «параллелизм в организации звуковой и смысловой сторон языка (т. н. план выражения и план содержания)» [БЭС, 1999. С. 480]. Но музыкальное восприятие, как указывал Г. Орлов и другие исследователи, невозможно только при наличии пассивного уха. Здесь необходимо включение моторных реакций и *синестетической сигнализации.*

Роль мышцы при музыкальном восприятии была отмечена еще в XVIII веке в теории аффектов. Музыкальное восприятие носит слухомоторный характер, и мыш-

цы голосовых связок являются как бы детектором эмоций. От разнообразных элементов моторики зависит дифференциация музыкального восприятия. Слушание музыки подобно самоисполнению или, по словам психолога П. П. Блонского, слушанию речи.

В процессе музыкального восприятия важную роль играет синестезия - ассоциативные связи между разными по происхождению предметами. Синестетические ассоциации - межчувственные ассоциации, благодаря которым музыка воспринимается как некое содержание. Слуховые впечатления - только пусковой сигнал рефлекторной дуги, затем идет отражение в центральной нервной системе, вслед за ним наступает моторно-мышечная реакция, и конечный этап - переживание, эмоции и постижение смысла.

## *Лекция 3*
## Роль музыкального восприятия в интеллектуальном и эмоциональном развитии человека

В наиболее развитом виде слушательское восприятие уподобляется функции интерпретации. Система операций, происходящих в психике слушателя, свидетельствует о сложности и многоступенчатости этого процесса. По Б. В. Асафьеву музыкальное восприятие «вторично организует организованное (композитором) движение» *[Асафьев Б.,* 1971]. Обращаясь далее к теории Б. В. Асафьева, подчеркнем, что слушатель в процессе восприятия участвует в создании интонационного словаря эпохи. Все это подтверждает, с одной стороны, сложность самого акта музыкального восприятия, с другой - то, что он, несомненно, способствует многостороннему психическому росту слушателя.

Способность простейшего звукового анализа - сложная интеллектуальная операция, приобретаемая в результате воспитания. Роль многообразного опыта (о



чем говорилось ранее) свидетельствует о многосоставной психической деятельности слушателя. Например, собственная музыкальная перцепция звукового материала включает познавательную, ориентировочную, мнемическую, коммуникативную, оценочную, прогностическую, корректировочную стороны.

Однако развитие мышления в процессе восприятия музыки идет специфическим путем. Композитор и исполнитель при создании и исполнении произведения способны использовать информационные возможности жизненных впечатлений слушателя. Тем самым стимулируется работа воображения, так как они вызывают в воображении слушателя определенные ассоциации. Но конкретный образ при этом возникает не всегда. Появляются, по словам Е. В. Назайкинского, «смутные, комплексные ощущения, часто эмоционального характера», которые слушатель зачастую не способен литературно описать. Однако это не значит, что он не воспринял содержание. Существует, так называемое, *континуальное мышление,* то есть мышление *доречевого уровня,* его предтеча. Это - важная составляющая в развитии интеллекта, в которой наиболее интенсивно мыслительный процесс синтезируется с ощущениями и эмоционально-чувственными функциями. Именно к континуальному мышлению в большинстве случаев, как никакое другое искусство, апеллирует музыка. Поэтому так сложно, а порой и невозможно описать музыку словом, да и переведенная на вербальный язык, она все равно оставляет широкий спектр толкований.

О том, насколько важно для психики человека континуальное мышление свидетельствуют новаторские направления XX века в поэзии и живописи: футуризм, кубизм (кубофутуризм в России), супрематизм, абстракционизм и т. д. Об обращении к континуальному мышлению свидетельствуют многие стихотворения Велимира Хлебникова, полотна В. В. Кандинского, К. С. Малевича, П. Н. Филонова и др.

Известно, что «звучащее произведение может быть фоном для деятельности, объектом непосредственного общения и средством общения» *[КадцынЛ.,* 1990. С. 67]. В наиболее развитом виде музыкальное восприятие функционирует тогда, когда музыка является «объектом непосредственного общения». Именно в этом случае слушатель прежде всего осознанно или неосознанно ищет содержание. Одно из центральных понятий содержания в музыке - *комплекс представлений.* В зависимости от степени развития музыкального восприятия процесс познания содержания, по мнению Л. М. Кадцына, направлен от *представлений к интерпретации.*

Уровень представлений является исходным пунктом и предполагает личностный характер слушательского восприятия. Здесь взаимодействуют три формы сознания: интеллект, эмоциональность и ассоциативность. Однако это взаимодействие различно. В непрограммной музыке, например, интеллект является источником эмоции и ассоциативного отражения. Ассоциативные представления возникают на основе сравнений. А отбор ассоциаций происходит от интеллекта и эмоционального мира. В вокальной и сценической музыке указанные три формы сознания имеют другую зависимость: интеллект порождает ассоциации, и затем возникают эмоции.

При развитом музыкальном восприятии на основе рефлексии возникает *слушательская интерпретация* - истолкование, объяснение смысла. И на основе интерпретации формируется слушательская концепция как высшая форма деятельности слушателя, полноправная составляющая музыкального творчества.

Музыкальное восприятие содержит акт переживания. По мнению психологов «сам процесс переживания ... понимается как реакция на интеллектуальное отражение мира в познании» [Там же. С. 23]. То есть, и акт переживания направлен также на постижение смысла.



Слушательское переживание по степени его эволюции можно разделить следующим образом:

1) состояние как *простейшая* форма переживания;

2) настроение - первая форма *осознанного переживания;*

3) эмоция - осознанное переживание, выражающее *эстетическую оценку* ситуации;

4) чувство как самая *сложная* форма переживания.

С интеллектуальным и эмоциональным развитием связано формирование интеллектуальных потребностей слушателя - как *ценностно-целевой установки* его деятельности. Классификация потребностей: 1) *простые* - прикладные (в этом случае слушатель еще недостаточно глубоко осознает содержание), 2) *сложные* - познавательные, 3) *высшие* - как потребность общения, например, с данным произведением, стилем, исполнителем и т. д. Высшие потребности формируются на основе познавательных потребностей. В них заложена установка на постижение концепции музыкального произведения. Восприятие музыкального содержания, проникновение в его смысл немыслимы без понимания музыкальной семантики. Напомним принципы классификации музыкальных знаков, данные В. В. Медушевским: 1) по материально-конструктивным свойствам, 2) по характеру значений, 3) по типу связи знака и значения, 4) по сфере жизненного опыта, 5) по месту знаков в шкале общего - индивидуального. Все многообразие музыкальной семантики делится на *экстрамузыкальную* и *интрамузыкальную* семантику. Экстрамузыкальная семантика связана с подражанием немузыкальным явлениям и процессам: шагам, шумам волн, речи и т. д. Интрамузыкальная семантика основана на имитации музыкальных звуков и образов, встречающихся в быту: колокола, боя часов, барабанной дроби, позывных горна и др. Постижение музыкальной семантики основывается на опыте

общения с музыкальной культурой, в результате которого в сознании отражаются слепки этих эталонов.

Развитие музыкального восприятия направлено от понимания языка к пониманию речи. В отличие от языка, музыкальная речь, как и вербальная, всегда предполагает индивидуальную трактовку языковых средств. Музыкальная семантика носит связующую функцию между языком и речью. Восприятие начинается с распознания лексики, то есть с музыкального языка, который основан на средствах музыкальной выразительности. Как известно, они бывают специфически-музыкальные (лад, гармония, мелодия) и неспецифически-музыкальные (темп, ритм, тембр, регистр, артикуляция и др.). Именно неспецифически-музыкальные средства выразительности образуют как бы «вход» в систему коммуникативных значений специфически-музыкальных средств. Неспецифически-музыкальные средства в большинстве случаев лежат в основе музыкальной семантики. Здесь слушатель решает ряд творчески-познавательных задач. Основная задача связана с интуитивным пониманием смысла музыки. Существенный момент - включение эмоциональных и оценочных процессов. И этот переходный момент в понимании - от языка к речи - облегчается музыкальной семантикой. По своей структуре семантика - некий эталон, который лежит в основе образа.

**Оценочная деятельность в музыкальном восприятии.** Интеллектуальному развитию слушателя способствует оценочная деятельность. Это - понятие историческое. Например, только в XVIII веке появился такой знак, как аплодисменты, и лишь в XIX столетии вошло в обиход слово «жюри».

Оценочная деятельность разнообразна. Это может быть: высказывание критика и научная разработка теоретика, оценка педагога-музыканта и композитора, суждения исполнителя и слушателя. Но какой бы ни была оценочная деятельность, музыкальное восприятие невозможно вне нее.



Изучение оценочной деятельности необходимо во многих аспектах. Во-первых, для выяснения соотношения оценки профессионалами и слушателями. Во-вторых, для практики эстетического воспитания. В-третьих, при анализе структурных элементов музыки. В-четвертых, для изучения психологии человека, уровня его культуры и нравственно-психологического, а порой, и общественно-политического климата общества в целом.

Оценочная деятельность обязательно требует общения, она соединяет слушателей. Поэтому так легко и непринужденно незнакомые люди вступают в контакт после концерта или спектакля. Оценочная деятельность создает свой язык, который неоднороден. Она рассредоточена во времени, и каких-либо временных ограничений здесь нет. Особенно наглядно это подтверждают мемуары музыкантов, где можно встретить описание впечатлений о концертах, состоявшихся давно.

Во многом оценочная деятельность, как компонент восприятия, представляет собой осознанный процесс. В ней выражается общественная природа человека, его социально-культурная обусловленность. Поэтому оценочная деятельность очень часто связана с коммуникативной ситуацией.

В сферу оценочной деятельности входит также оценка способа слушания музыки. Например, восприятие музыки на фольклорном празднике отличается от симфонического концерта в филармоническом зале или слушания программы рок-фестиваля. Способ общения с музыкой - явление историческое, социальное, жанровое и т. д. Для каждого конкретного случая характерно такое понятие как «правило игры».

Оценка включает различные виды психической деятельности: 1) перцепцию, 2) апперцепцию, 3) оценоч-

ную операцию, 4) оценочное сообщение, 5) фиксацию оценки. Узнавание содержит эмоциональную окраску и аналитическое действие, основанное на перцепции. По определению Б. В.Асафьева, это «эмоциональная оценка "приветствуемой слухом интонации"».

Особого анализа требует авторская оценка, отраженная в произведении. К ней следует отнести: стилизацию, гротеск, окарикатуривание, воспроизведение иностилистического материала.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть: оценочная деятельностью активизирует все психические возможности индивида, весь его предшествующий опыт.

## *Лекция 4* Музыкальное восприятие и возраст

Музыкальное восприятие, как и всякое другое, в определенной степени обусловлено возрастом. Н. Н. Ланге еще в 1914 году указывал, что возраст, происходящие физиологические изменения оказывают влияние на психику: «Каждый возраст имеет свои особые чувствования и желания, мысли и настроения, накладывает свой отпечаток на ощущения, восприятие, память, внимание...» *[Ветлугина* /-/., 1980. С. 227]. Однако в дальнейшем наука доказала, что физиологические изменения - это лишь предпосылка для изменения в восприятии (в том числе и в музыкальном), важно также и внешнее воздействие: окружение, социальные причины, целенаправленное воспитание, самообразование. Л. С. Выготский в работе «Развитие высших психических функций» утверждал, что в возрастном аспекте психические функции развиваются неравномерно. Л. И. Божович, разрабатывая положения Л. С. Выготского, сделала вывод, что «границы возраста могут сдвигаться в зависимости от деятельности ребенка и условий, в которых он находится» [Там же. С. 230].



Исследования Л. И. Божович касались, в первую очередь, влияния возраста на развитие детей, однако выводы о *подвижности возрастных границ* актуальны по отношению к любой возрастной группе. Напомним, что Н. Н. Ланге выделял пять возрастов: детский, отроческий, юношеский, зрелый и старческий.

Итак, музыкальное восприятие определяется не только физиологическими изменениями в организме, но и слушательским опытом, информационным багажом. Утверждение, что между восприятием и возрастом нет прямой причинной связи, имеет положительные и отрицательные стороны. Негативным является то, что если не обеспечить должных условий развития музыкального восприятия, то оно может не прогрессировать. Позитивные выводы заключаются в том, что уже в раннем возрасте можно добиться успехов в развитии музыкального восприятия.

Эксперименты показывают, что способность к восприятию художественного произведения не всегда находится в прямой зависимости от возраста. Гораздо большее значение имеет воспитание. Поэтому музыкальное восприятие следует рассматривать не только как физиологическое, но и как социальное явление, свидетельствующее о культуре человека.

Тем не менее, отмечая важную роль целенаправленного развития музыкального восприятия, необходимо признать, что у людей одной социальной группы (то есть, поставленных, примерно, в равноценные условия развития) и близких друг другу по природным задаткам основных музыкальных способностей, но различных возрастов, уровень музыкального восприятия будет довольно резко отличаться. Аналогичные выводы можно сделать, если проанализировать эволюцию музыкального восприятия человека в разные периоды жизни, особенно на примере прослушивания одного и того же произведения или группы произведений. Выясняется, что в раз-

ные периоды жизни человек каждый раз по-новому, порой с разной оценкой воспринимает эти сочинения. Встает вопрос: в чем причина разницы в восприятии? Только ли в накоплении общего и музыкально-эстетического опыта? Безусловно, опыт важен. Человек развивается не только в детстве и в молодости, особенно в период обучения. Данный процесс продолжается всю жизнь, если это касается любознательной личности. Несомненную роль играют и возрастные изменения. Ими во многом продиктованы те или иные музыкальные предпочтения. Например, тотальное увлечение сегодня молодежью рок-направлениями, не находит отклика у людей старшего возраста. Отсюда возникает такое понятие как «молодежная музыка».

Науке еще предстоит ответить на вопросы: каковы особенности музыкального восприятия в разные периоды жизни человека, каково в эволюции музыкального восприятия соотношение результатов накопления опыта и возрастных изменений?

**Основные стадии формирования музыкального восприятия.** В своем развитии музыкальное восприятие, по теории российского психолога и педагога А. Л. Готсдинера, проходит четыре стадии, каждая из которых соответствует той или иной возрастной группе. Оговоримся, что ссылка на конкретный возраст предполагает определенные условия: во-первых, это касается детей с довольно хорошими природными задатками основных музыкальных способностей, во-вторых, детей с первых месяцев жизни должна окружать обстановка, благоприятная для музыкального развития. То есть данная возрастная эволюция возможна только в результате планомерных занятий.

**Первый этап - низший,** включает две стадии: сенсомоторного научения и перцептивных действий. Стадия ***сенсомоторного научения*** предполагает *первичные, нерасчлененные ощущения.* Музыка на этой с"Рб~дии воспринимается нерасчлененно, аморфно, как расплывчатое пятно без четких контуров. Ребенок реагирует на стук погремушек, звон «неваляшек». Формируется эта стадия на первом году жизни.



Стадия ***перцептивных действий*** характеризуется возникновением **активных встречных подстрочных движений,** направленных на обследование предмета, а также **появлением голосовых реакций.** На этой стадии дети с удовольствием выражают свое отношение к музыке движением ручками, в том числе играют в «ладушки»; при активном ритме они притопывают; если звучит выразительная мелодия, то пытаются «подпевать», издавая протяжные звуки. Все это является реакцией на характерные признаки произведения.

Черты этой стадии: 1) в памяти запечатлеваются основные константные признаки музыкального сочинения, 2) появляется большая точность восприятия - выделяется фигура из фона, возникает ощущение завершенности на тонике, сильной доле. 3) отмечается эмоциональная реакция на основные «контуры» музыки, которые все более сопровождаются определенными движениями. На этой стадии постоянное обращение взрослых к ребенку во время звучания музыки стимулирует развитие апперцепции. Однако реакцию на основные музыкальные компоненты не следует принимать за восприятие музыки, так как осмысленности, постижения содержания даже на элементарном уровне еще нет. Это только зачатки слуховой дифференциации и эмоциональный отклик на мелодию, ее ладовые, ритмические, тембровые, динамические особенности.

Данные стадии охватывают период дошкольного детства.

**Второй, высший этап** также включает две стадии: *образование эстетических моделей и эвристическую стадию.* На этом этапе начинается формирование музыкаль-

ного восприятия. На стадии ***образования эстетических моделей*** в памяти запечатлеваются алгоритмы музыкальных произведений, жанров, средств музыкальной выразительности. Запоминаются и обобщаются отдельные отрывки из музыкальных сочинений. В этот период в сознании формируются определенные «модели» лада, жанра, начинается осознание формы. Складывается устойчивое эмоциональное отношение к определенным произведениям, что становится базой для образования эстетического эталона. И что очень важно: впервые появляется *собственное оценочное отношение к воспринимаемой музыке,* хотя оно чаще всего опирается на эмоциональный критерий. Музыкальное восприятие все более переходит от *чувственного к чувственно-логическому*

Завершение этой стадии обычно приходится на **конец младшего школьного возраста** - 11 лет.

Наступление ***эвристической стадии*** характеризуется появлением способности предвосхищать, предугадывать дальнейшее развертывание музыкальной ткани. В этот период возрастает активность «соучастия», процесс восприятия все чаще опирается на представления. Основная черта эвристической стадии - совершенствование оценочной и интерпретационной сторон восприятия. Здесь происходит наиболее полное постижение произведения. Эта стадия особенно нуждается в накоплении опыта, знаний о музыке.

Эвристическая стадия формируется в течение всего подросткового возраста и захватывает **начало юности - 16-17 лет.** Отмечается и такое явление, при котором музыкальное восприятие взрослого человека вообще не достигает эвристической стадии. Здесь налицо недостаток музыкальной культуры.

Возрастная эволюция музыкального восприятия - процесс не прямолинейный. Прежде всего, между всеми четырьмя стадиями нет четких границ, они плавно переходят одна в другую. Черты высшей стадии зарождаются в низшей. Нередко приходится наблюдать, что восприятие разных стилей находится на различных стадиях формирования музыкального восприятия. В этом сказывается отсутствие какой бы то ни было системы в музыкальном развитии, когда ребенок или подросток обретают свой музыкальный опыт только на основе общения с одним музыкальным стилем или направлением. В частности, сегодня мы повсеместно сталкивается с тем, что молодежь хорошо приобщена только к массовым музыкальным жанрам, и в восприятии отдельных из них демонстрирует высокую стадию развития. В то же время восприятие других направлений (симфонической музыки, фольклорной, в том числе и своего народа) отсутствует. Неслучайно Б. Л. Яворский в своей музыкально-педагогической системе рекомендовал включать в учебный репертуар произведения музыкальных стилей разных эпох. Только при таком подборе музыкальный слух, а вместе с ним и музыкальное восприятие, будет открыто различным пластам музыкальной культуры.

Итак, даже при целенаправленном, научно обоснованном музыкальном воспитании, формирование адекватного музыкального восприятия охватывает длительный период. Развитие этой психической функции требует от человека умственного и эмоционального напряжения, концентрации внимания и волевых усилий. Развившись к началу юношеского возраста, оно постоянно находится в динамике, чутко реагируя и на физиологические изменения, и на новый опыт, и на культурный фон.

## *Лекция 5*
## Некоторые современные проблемы музыкального восприятия

Невиданная ранее технизация жизни в XX веке, особенно появление звуковоспроизводящей аппаратуры, электронных музыкальных инструментов, глобальная роль СМИ оказывают не только положительное влияние на раз-

витие культуры, образования, но и привносят много нового в психологию человека, в том числе и в музыкальное восприятие. Это новое особенно активно стало заявлять о себе в последние десятилетия XX столетия, в первую очередь, в высокоразвитых странах. Оно все более обращает на себя внимание, потому что нередко носит отрицательный характер. Российские и зарубежные ученые прогнозируют усугубление этих проблем, если человечество не выработает разумные правила пользования звукозаписью. Встает вопрос, поднятый еще Б. В. Асафьевым, - *тотального управления музыкальной средой.*

Наша жизнь сейчас немыслима без музыкальных звукозаписей. Однако люди мало задумываются над тем, что звукозапись создает только *иллюзию повторности.* На самом деле, каждое новое прослушивание усиливает вариантность, потому что мобильны тембр, громкость, высотные и темповые уровни воспроизведения.

Несомненно, что в звукозаписи *притупляется индивидуальность интерпретации.* К тому же, музицирование в студии (ее интерьер, отсутствие публики) лишает артиста должного вдохновения, какое придает концертная обстановка. Неслучайно Е. А. Мравинский отказывался от студийной звукозаписи, называя это исполнение «мертвым», «как фотография». В какой-то степени ситуация смягчается, если местом звукозаписи становится концертный зал. Конечно, звукозапись с использованием монтажа позволяет создать некую идеальную исполнительскую модель, в которой нет каких-либо технических погрешностей. Появилось даже новое направление в исполнительском искусстве со своими критериями. Его можно условно обозначить как *«исполнительское искусство для звукозаписи».* Именно его приоритет в будущем прогнозировал выдающийся канадский пианист Глен Гульд. Однако каждое исполнение представляет собой целостный энергетический поток, в котором соединены и темп, и метроритмическое дыхание, и динамический баланс, и т. д. Повторить его абсолютно точно невозможно. Поэтому если монтируются несколько фрагментов, взятых из разных исполнений, то между ними есть своего рода «энергетическая рассогласованность». К тому же даже самая совершенная звукозапись отличается от реального звучания, подобно отражению в зеркале. Слух на все эти нюансы реагирует и постоянно делает коррекцию, что дает дополнительную нагрузку на психику и - как следствие - на нервную систему в целом, и тем более на музыкальный слух и на музыкальное восприятие. Хотя надо отметить, что развитие индустрии по выпуску компакт-дисков в последние 10-15 лет свело этот дефект к минимуму.

Появление в домах больших фонотек имеет много функций, в том числе и замещение функции человеческой памяти. Очень часто наличие на полке звукозаписи подсознательно подменяется ощущением, что это уже реально прослушано. Подобно тому, как домашняя библиотека нередко подменяет само чтение.

Благодаря технике появилась категория *«домашних» слушателей.* Между тем, тысячелетиями восприятие музыки носило коммуникативный характер. Музыку слушали с кем-то; теперь все чаще музыку слушают в одиночку, не с кем поделиться своей оценкой. В любую минуту можно прервать звучание, отвлечься. Порой, при прослушивании в одиночестве, музыкальное восприятие исподволь начинает терять активный, творческий характер. Все больше культивируется *комитатное восприятие.*

Комитатное восприятие не нацелено на включение памяти, а слух - на информационную дифференциацию. Главными становятся чисто звуковые, сонорные свойства; практически снимается композиционная направленность восприятия. «Музыка, не будучи предметом пристального внимания человека, все же держит его внимание в своей дымке ... Возникает состояние, которое называ-

ют бездумным» *[Назайкинский Е.,* 1988. С. 195]. Комитатное восприятие существовало всегда, более того, в европейском регионе длительное время оно было, видимо, определяющим. Музыка звучала во время трапезы, богослужения, светских раутов, увеселительных прогулок, пикников и т. д. Оно нужно человеку и сегодня, особенно если необходим *эффект присутствия* для снятия психического напряжения или стресса. Но комитатное восприятие и воспитывает привычку слушать «вполуха», не вникая глубоко в содержание музыки.

Интеллектуальная напряженность, концентрированность музыкального восприятия - результат длительного психического развития человека и музыкальной культуры. Его ослабление свидетельствовало бы о постепенной психической и культурной деградации.

Сегодня как никогда встает проблема *излишних децибел.* За последние четыре столетия развитие музыкального искусства и эволюция инструментария в Европе были направлены в сторону нагнетания силы звучности. Сейчас под воздействием глобализации этот процесс охватил весь мир. Бетховен, Берлиоз, Малер, симфонисты XX века укрупняли состав оркестра, добиваясь все большей мощи для воплощения мировых катаклизмов. Например, грандиозностью звучания потрясают кульминационные фрагменты Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, симфонии «Круги ада» С. М. Слонимского или «Оап^е-симфонии» № 4 «Чистилище» Б. И. Тищенко. Звучность в них порой приближается к 90 децибелам. Но в академической музыке на смену гиперзвучностям приходят тихие фрагменты. Да и звуковая мощь достигается только благодаря акустическим музыкальным инструментам, тембры которых несравненно благотворнее воздействуют на психику, нежели электронные. Иное дело - рок-музыка. Известны случаи, когда звуковую мощь рок-концертов не выдерживали исторические здания.



Есть предел допустимого шума для человека - 100 децибел, за которым живому существу грозит смерть от силы звука. Приближение к этому порогу должно сигнализировать в психике опасность. Хороший врач обычно советует людям, пережившим нервные потрясения и стрессы, воздерживаться от прослушивания экспрессивной музыки. Изобретение электронных музыкальных инструментов (именно они в основном задействованы в массовых жанрах) создало невиданные возможности для нагнетания децибел. Но надо ли «играть с огнем»?

Еще в конце XIX века врач А. И. Тарханов писал: «...в неумелых руках и в ненадлежащих случаях такое могущественное средство, как музыка может... сделать даже здорового человека больным... ни одно ощущение не представляет столь сильного чувствительного возбуждения, как ощущение слуховое» *[Тарханов А. И.,* 1893. С. 81]. К тому же есть предел эстетически допустимой громкости: когда музыку можно воспринимать, оценивать, наслаждаться ею. В противном случае, угнетаются аналитические функции мозга, и музыка становится просто шумом.

Согласно теории американского психолога Х. Хелсона, «при оценке величины любого свойства стимула, будь то размер, вес или громкость, человек использует определенный вид субъективной или личной адаптации. Среднюю или нейтральную точку этой шкалы он назвал уровнем адаптации» [Психология ощущений и восприятия, 1999. С. 291]. Один из феноменов восприятия заключается в том, что «человек сам строит субъективные шкалы оценок» [Там же. С. 73]. А они часто обусловлены такими явлениями как «частота или привычность появления объекта в опыте наблюдателя» [Там же. С. 75].

В психологии существует понятие «порог чувствительности». Лабораторные эксперименты доказали, что нет объективного «порога чувствительности», он как бы «плавает». Слуховой «порог чувствительности» сегод-

ня у многих молодых людей очень низок. А совершенствование слуха, как и других органов восприятия, является одним из достижений человеческой психики. Если начинается процесс притупления какого-либо из органов восприятия, то это показатель регрессии. Музыка оттачивала человеческий слух, здесь она его подавляет. Увлечение сильными звучаниями грозит человечеству, с одной стороны, деградацией психики, с другой - распадом музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев). Ибо интонация в этих случаях сводится на нет, а звук воспринимается односторонне, только как носитель громкости. Его качественная сторона остается за пределами слуховых анализаторов.

Установлено, что от шума повышается давление, возрастает наличие холестерина в крови, ухудшается слух, а также уменьшается непроизвольное внимание к социальным признакам ситуации. К тому же ряд экспериментов показывает, что «не только снижается чувствительность по отношению к социальным ситуациям, но изменяется и социальное поведение: в условиях сильного шума люди проявляют меньшую склонность к сотрудничеству» *[Черноушек М.,* 1989. С. 28]. Чрезмерный шум и частота социальных конфликтов имеют сходные характеристики. «Подобно действию чрезмерно высокой температуры, повышенный уровень шума увеличивает агрессивность человека» [Психология, 2005. С. 584]. Было бы наивным полагать, что агрессивность, с которой мы повсеместно сталкиваемся, обусловлена только сверхмощными децибелами музыки. Но это одно из серьезных слагаемых.

Не менее актуальна проблема *принудительного слушания* музыки, *избытка музыкальной информации,* часто низкого художественного качества. Сейчас музыки звучит так много, как, видимо, не звучало никогда за всю историю человечества. И это имеет, по меньшей мере, две отрицательные стороны. Во-первых, возникает огром-



ная нагрузка на слух и на нервную систему, когда, например, в течение восьмичасового переезда по маршруту Москва-Петербург дневным железнодорожным рейсом, почти без перерыва вас «развлекают» звукозаписью популярных песен. Во-вторых, музыка теряет свою притягательность, и уже не привлекает должного внимания.

В процессе звукозаписи возникает, по мнению канадского психолога М. Шафера, явление *шизофонии* - отделение звучания от его источника. Музыка, при помощи техники отделившись от источника, несет свое физическое пространство, несовместимое с пространством новой среды, в результате чего страдает *периферический слух.* «Периферический слух - тот слух, который в своих эффекторных компонентах отражает пространственно-резонаторные элементы звучаний и который издревле направлен именно на оценку фоновых звуковых проявлений среды» *[Назайкинский Е.,* 1988. С. 196].

Возникает *проблема тишины,* что особенно важно для музыкальной педагогики. Неслучайно в конце XX века в некоторых зарубежных музыкально-педагогических системах появляются «уроки тишины». В частности, их предлагает вводить М. Шафер. Ученый разработал также систему музыкальной экологии окружающей среды. Надо отметить, что в последнее время в ряде высокоразвитых стран (США, Япония) музыкальный фон в присутственных местах (ресторанах, магазинах, учреждениях) ненавязчив, динамически уравновешен, стилистически разнообразен. Звучит немало классики.

В эстрадных концертах, балетных спектаклях под фонограмму, в кино при сопоставлении звукозаписи и зрительного ряда порой возникает рассредоточенность между зрительным рядом и слуховым. Постоянное прослушивание микрофонного пения ведет к замедленному развитию голосовых связок у подростков.

Утопично требовать, чтобы все, всегда и везде внимательно воспринимали музыку. Это предполагает

очень высокий уровень культуры всего населения. Но нельзя забывать, что совершенствование способности слышать, равно, как и видеть, осязать и т. д. является потребностью здорового человеческого организма, это гарант его психического развития.

Безусловно, мы не можем отказаться от технических достижений. Но мы должны воспитывать себя таким образом, чтобы техника служила во благо человека. Ученые (Е. В. Назайкинский, М. Шафер, П. Вайнцвайг и др.) предлагают сделать достоянием всего населения целый ряд мер борьбы за сохранение слуха, музыкального восприятия и психического оздоровления человека. Необходимо: 1) совершенствование звукозаписи, 2) разумное, культурное использование звуковоспроизводящей аппаратуры, 3) соблюдение предохранительных мер для слуха и музыкального восприятия (избегать не в меру громких звучаний и принудительного слушания, не увлекаться обилием музыкальной информации, слушать акустические музыкальные инструменты, а не только электронные и др.). При воспитании музыкального восприятия необходимо музицировать и петь. Дети должны слышать живое звучание акустических музыкальных инструментов и человеческого голоса.

Исследования физиологов подтверждают: чрезмерное увлечение музыкальными компьютерными программами и синтезаторами также пагубно влияет на психику и нервную систему, особенно детей. Страдают слух, музыкальное восприятие, эмоциональные центры. По мнению П. Вайнцвайга, это может привести к атрофии эмоциональных центров, что повлечет за собой снижение творческого потенциала.



# *Часть III* Творческий процесс композитора

## *Лекция 1*
## Творческий процесс композитора в историческом аспекте

Исследование эволюции творческого процесса композитора вызывает огромный интерес с точки зрения психологии и физиологии человека, социально-общественных отношений, истории искусства и т. д. Как известно, само понятие авторства в музыке появилось сравнительно недавно - лишь в XIV веке в Западной Европе. Видимо, в течение многих лет музыкальное искусство было, в основном, искусством устной традиции и, вплоть до середины второго тысячелетия, носило импровизационный и полуимпровизационный характер. История позволяет сделать вывод, что в древности создатель произведения был, как правило, и его исполнителем. Это отразилось в мифах об Иштаре, царях Давиде и Соломоне, об Орфее и т. д. Сохранились имена и реально существовавших музыкантов: Пиндара - создателя оды, Ариона из Коринфа, Стезихора из Сицилии в Древней Греции, Мезомеда из Древнего Рима, Романа Сладкопевца, Ефрема Сирина из Византии и др. Каждый музыкант, заимствуя чужие сочинения, импровизировал при этом что-то свое. Пример тому - трактат Платона о воспитании певцов. Импровизацией были насыщены древние театрализованные жанры: мистерии в Древнем Египте, «страсти», о Бела-Мардуку в Вавилонии, драма с музыкой «Шакунтала» в Древней Индии и т. д.

В результате музицирования происходил отбор, видимо, часто на бессознательном уровне, наиболее выразительных элементов, отражающих эстетические требования данного народа, взаимообмен, когда худо-

жественные достижения одного народа у другого приобретали иное качество. В этом процессе запоминания, воспроизведения на новом уровне и эстетического отбора есть, согласно гипотезе психолога Б. Рунина, нечто сродни эволюционной теории. И если продолжить сравнения с природой, то она «среди своих бесчисленных творений создала два образа выражающих сам принцип творчества - дерево и река» *[Рунин Б.,* 1972. С. 27]. Процесс становления композиторского творчества - результат деятельности многих поколений музыкантов всей мировой цивилизации.

Появления авторства в музыке связано с осознанием индивидуального начала в творчестве. В эпоху же древних цивилизаций, видимо, царил культ эстетического эквивалента. Тем не менее, индивидуально-неповторимое привлекало к себе внимание, отметив в истории имена выдающихся музыкантов. Возможно, что появление первых образцов нотации вызвано неосознанной потребностью зафиксировать особо характерное, отражающее стилевые черты данной музыкальной эпохи. Напомним, что наиболее древняя из известных нам записей нотного текста относится к III тысячелетию до н. э., обнаружена она немецким ученым К. Заксом на территории бывшей Шумерии и представляет собой глиняную табличку с клиновидной нотописью и поэтическим текстом на шумерском и ассирийском языках.

Эти выводы подтверждает исследование процесса создания музыки некоторых этнических групп Африки, Океании, Австралии, Новой Зеландии, Северной Америки*. В. частности, Р. Валлашек считает, что для первобытных народов характерно коллективное исполнительство, а возможно, и сочинительство. К подобной точке зрения приходит Р. И. Грубер, изучая искусство австралийских аранда, ведда (племена лесных охотников,

* О них речь шла во Введении



живших в начале XX века на о. Цейлон) и огнеземельцев (жителей Огненной земли). Позднее из коллективного исполнительства выделяется сольный элемент, в котором, по всей вероятности, и зарождаются зачатки индивидуального сочинительства. Но коллективное присутствует и здесь. Например, как свидетельствует М. В. Иванов-Борецкий, на ранней стадии родового строя, если слагать напев поручалось наиболее одаренным членам рода, то воспроизводить этот напев мог любой член рода.

Если попытаться реконструировать творческий процесс сочинения музыки в древности, то, по историческим свидетельствам, он основывался, прежде всего, на нравственном идеале, который формировался всей системой общественно-социальных и религиозных отношений. Он был, своего рода, внешним импульсом, сочетающимся с разнообразными личностными импульсами. Под воздействием нравственно-эстетического идеала складывался некий *характерный музыкальный стиль данной эпохи.* Так, этическое начало, лежащее в основе общественно-социальных отношений Древней Греции, породило патриотическое, строгое, возвышенное искусство аэдов и рапсодов в героический период.

Исследования теоретических трудов древних ученых свидетельствуют о высоком уровне осмысления музыкальных процессов, о признании в нем высокой роли логического начала. Еще в Ассирийском царстве (II тысячелетие до н. э.) разрабатывалось учение о значении числа в музыке, эти идеи плодотворно развивались в Древней Греции, например, у пифагорийцев (трактат Птолемея «Гармоника»). Одним из примеров осмысления творческого процесса также являлась широко разработанная в древности, а также в Средневековье система ладов.

Судя по древним трактатам, литературным памятникам, мифам, процесс сочинения музыки предполагал сильный эмоциональный ток. Цель музыки состояла в ее благо-

творном влиянии на человека и животных, угождении высшим силам (в Древней Индии см. труд Бхараты «Натья-Шатра», в Древнем Китае - книгу «Даоуэ-цзын» Лад Цзына, в Древней Греции - учение о музыкальном этосе, катарсисе в трудах Пифагора, Платона, Аристотеля и др.). В основе художественного метода лежал закон красоты и гармонии, привнесенной в музыку из космоса. А сам метод соразмерно сочетал интеллектуальное и эмоциональное начала. Поэтому древние греки осуждали крикливо-эклектичную, чрезмерно чувственную музыку Ассирии.

В процессе творчества явно учитывались коммуникативные функции музыки, о чем свидетельствуют, например, труды Аристотеля. Он развивал учение о *мимезме,* где музыка рассматривалась как подражание реальному миру.

В творческом методе, как уже отмечалось, большое значение имела импровизация. О ее неразрывной связи с творческим методом свидетельствуют древнеиндийская рага, позднее макомно-мугамная культура Средней Азии и Закавказья. Вариантность при воспроизведении уже сочиненной и даже записанной композиции, появлялась не только из-за несовершенства нотной записи, но и из-за психологической установки *изменять исходный вариант.* В эпоху, когда композиция как законченное художественное произведение еще не существовала, иначе быть не могло.

Достижения музыкального искусства всех древних цивилизаций подготовили развитие средневековой европейской музыки, где окончательно сформировалось понятие *авторского творчества* в музыке.

В Средневековье все было еще далеко не так. Широко известен факт, что в ту эпоху духовная жизнь западно-европейских стран была полностью сосредоточена в руках католической церкви. Основная тема - прославление Бога, служение христианской морали, - определила и особенности музыкального мышления. Творческий метод предполагал унификацию авторской индивидуальности во имя эстетически-единого идеала.



Идея единообразия творческого процесса, его коллегиальности и анонимности наглядно проявляется в том, что несколько веков раннехристианской культовой музыки почти не оставили имен сочинителей. Однако известна плеяда музыкальных ученых и мыслителей: Августина Кассиодора, Боэция, Исидора Севильского, Беды Достопочтенного, Оды Клюнийского. Судя по их трактатам, в творческом процессе музыканта в ту эпоху важен был прежде всего *интеллектуальный момент.* По-новому, исключая эстетическое наслаждение, переосмысливаются идеи Пифагора, Платона. Августин Кассиодор писал: «Музыка - это дисциплина или наука, которая выражается в числах, которые каким-то образом содержатся в звуках» *[Шестаков В.,* 1976. С. 117]. От сочинителя музыки требовалось в первую очередь знание теории музыки, точнее соблюдение ее канонов.

Строгий расчет для достижения определенного нравственного эффекта подтверждает изучение «Григорианского антифонария», появившегося в VII веке н. э., и григорианского пения. Ограничены были композиционные параметры, диапазон, ладовая структура, фактурный склад и т. д. Однако в рамках столь ограниченных эстетических и композиционных возможностей средневековые музыканты проявляли изобретательность. Более всего творческий элемент проявлялся в юбиляциях, с их мелизматическим распевом. Несмотря на строгую регламентацию жанра мессы, при ее воспроизведении, видимо, большую роль играла импровизационность. Косвенным доказательством этому служит опыт других средневековых культур, в частности арабской, абстрагироваться от которых культовая музыка Западной Европы

не могла. Достаточно обратиться к трудам арабского теоретика VIII века н. э. Унус-аль-Катиба, чтобы убедиться в высокой роли импровизации в арабской музыке: напев записывался только с указанием лада, ритмической формулы и текста.

Многовековая жесткая канонизация творческого процесса в Западной Европе, явный приоритет в нем рационального начала имел свои положительные стороны: воспитание дисциплины музыкального мышления, глубокого знания теории музыки. Уровень владения композиторской техникой у многих поколений музыкантов был столь высок, что она становилась достоянием подсознания. Эта традиция стала основой классического расцвета авторского композиторского творчества.

Примерно в IX веке в культовой музыке наряду с юбиляциями появились византийские секвенции и тропы, а вместе с ними проникает элемент индивидуального. Это связано с упоминанием первых композиторов **Ноткера** и **Туотило.** Благодаря разновидности невм, а с X ве-ка - буквенных аббревиатур для мелодических, ритмических и темповых уточнений совершенствовалась нотация.

Творческую индивидуальность активизировало появление органума. По словам современников, уже образцы раннего параллельного органума производили колоссальное впечатление на слушателей. Возникла практика сочинения на сап1из Ягтиз. Ее наиболее ранние теоретические обоснования принадлежали Скоту Эриугену и Псевдо-Хукбальду (X-X1 вв.). По их трактатам можно судить, что принцип строгого соблюдения композиционного канона продолжал быть неукоснительным, хотя органум давал большую свободу для проявления воображения. Учение Гвидо Аретинского принято считать переходом после почти столетнего периода к *свободному органуму.* Его практика обобщена в XII веке Иоанном Каттоном. Утверждая принцип творческой свободы, Иоанн Каттон доказывал, что музыка должна выражать смысловую суть слова. «Мы стремимся к свободе сочинения музыки и предоставляем ее <...> Мы предлагаем тот совет сочинения, чтобы музыка была разнообразна в соответствии со значением слов…» *[Шестаков В.,* С. 110].



Начиная с XII века, в творчестве школы «Нотр-Дам», появились точные сведения об авторстве. Она выдвинула двух крупнейших представителей раннего многоголосия: **Леонина** и **Перотина.** Усиление творческого начала связано не только в эволюцией органума, но и возникновением в XII веке новых полифонических жанров: кондукта, клаузулы и мотета. Расширились возможности в обращении с григорианским хоралом. Тем не менее, влияние традиций было столь сильно, что, даже полностью отойдя от григорианского первоисточника, авторы по-прежнему ориентировались на сложившуюся методику: «композитор сначала сам формирует сап!из рпиз ^ас{из, а затем приписывает верхний голос. Эта практическая технология сочинения (описанная во всех трактатах с конца XII века) сохранилась до XIV века. Причем на первоначальном этапе (в кондукте XII века) мелодии в большей мере именно сочинялись по модели какого-нибудь григорианского или светского напева, а с XIII века (в мотете и кондукте) - заимствовались (по крайней мере, два голоса из трех). Техника сочинения сводилась тогда к подстраиванию голосов, к сочинению одного (или двух) нового к уже имеющимся» *[Евдокимова Ю.,* 1983. С. 45]. Рациональная работа с сапШз Ягтиз долго была доминирующей.

Чтобы оценить те колоссальные сдвиги, которые произошли в методе работы композитора, надо учесть особенности музыкального восприятия той эпохи, когда небольшие изменения производили впечатления чего-то небывалого, а обработка уже сочиненного материала рассматривалась как новое произведение. Исследуя

рукописи мотетов XIII века, ученые порой затрудняются определить, какой них является первоисточником. По всей вероятности, вариантность в ту эпоху связана не с совершенствованием исходной идеи, а с потребностью «опробовать» ее в разных ракурсах.

Наряду с официальным профессиональным искусством уже в XI веке зарождалась светская полупрофессиональная культура. Первым трубадуром, как известно, стал граф **Гильом II.** Культура трубадуров принципиально отличалась не только тематикой, жанрово-выразительными средствами, но и творческим методом. Трубадуры провозгласили первичным етоИо, естественность высказывания, доверие интуиции, полету фантазии. Неслучайно большинство представителей рыцарского искусства прожили полную приключений жизнь. Их творческое кредо еще в XI веке провозгласил Бернард де Вентардорн: «Если напев не идет от чистого сердца, он ничего не стоит; от сердца он может идти лишь в том случае, если сердце полно горячей любви...» *[Грубер Р.,* 1965. С. 195]. Выдающийся трубадур Гираут де Борнель высказал также мысль о коммуникативности искусства, о необходимости доставлять эстетическое наслаждение: «Я решил теперь сочинять песни легкие (для восприятия. - *Г.* О.), такие, чтобы каждому были понятны, удобны для пения и всем доставляли удовольствие. Я мог бы сделать более трудными для понимания, но песня не будет полноценной, если она не будет пригодна для всеобщего потребления» [Там же. С. 196]. Главным средством выразительности была провозглашена прекрасная мелодия, чутко передающая все поэтические нюансы.

Две противоположные психологические установки, бытовавшие в творческом процессе в X1-X1П веках, послужили основой для формирования творческого метода Ренессанса. От христианского искусства в нем - сильная роль рационального начала, строгое следование



композиционным канонам. В композиторской практике и в теоретических обобщениях Филиппа де Витри развивался новый изоритмический принцип композиции*. Начиная с XIV века формируется сложный контрапункт, где многое построено на математических расчетах. Учение о контрапункте вплоть до конца XV века отождествлялось с учением о композиции, что подтверждает в частности «Книга об искусстве контрапункта» И. Тинкториса. Музыканты использовали число не только для композиционного совершенства, но и для выражения глубокосокровенного личностного смысла.

Новизна творческого метода раскрывалась в признании эстетического наслаждения. В трактате Петрарки «Врачевание счастливой и несчастливой судьбы» удовольствие в диалоге с рассудком говорит: «Я упиваюсь пением и игрой на струнных инструментах», «Песни сладостны мне» и т. д. В оценке творческого процесса теперь делается упор на выявлении авторской индивидуальности. Это отметил в 1477 году И. Тинкторис в труде «Определитель музыки»: «композитор - написавший какой-нибудь новый кантус» *[Холопов Ю.,* 1992. С. 264]. Наивысшее выражение эта идея получила в XVI веке в трудах Глареана, Царлино и др. Царлино впервые была поставлена проблема личности композитора и его всестороннего воспитания. Им же по-новому решался оценочный критерий: «Именно чувство слуха, а не правила и требования контрапункта являются главным судьей в вопросах музыки» *[Шестаков В.,* 1976. С. 159]. В этот период в музыке начали цениться национальные черты, о чем свидетельствуют трактаты Ф. Салинаса.

Новый творческий метод уже в XIV веке полноценно выразился в искусстве Гильома де Машо. Одинаково

* Изоритмия - «принцип композиции в *мотете* 14-15 вв., выражающийся в остинатном проведении ритма, независимого от звуковысотной пинии» [Муз. энциклопед. словарь, М , 1998. С, 206]

совершенно владея полифонической техникой, культовыми жанрами и музыкально-поэтическим искусством, композитор сочетал в своем творческом процессе и высочайший интеллектуализм, и эмоциональную выразительность, и блеск воображения. В композиторской практике Г. де Машо опирался на чувственное восприятие: «Я имею обыкновение только тогда считать свое произведение законченным, когда я сам его прослушал» *[Грубер Р.,* 1965. С. 335].

В 1530 году появился трактат Листениуса, где отмечалось три вида музыкальной деятельности: теоретическая (музыкант-ученый), практическая (исполнитель) и поэтическая (сочинитель). Впервые вводилось понятие *сочинения* как законченной композиции, а *композитор* определялся как профессия.

Отмеченные выше черты можно наблюдать в методе большинства крупнейших композиторов эпохи Ренессанса. Например, Окегем в четырехголосной мессе выписывал только два голоса, а остальные «подстраивал» путем математических вычислений ритмических структур *[Грубер Р.,* 1965]. Обрехт вводил в контрапунктические построения остроумные мотивные «нарушения». У Жоскена Депре сапшз Лгтиз был и светского, и литургического происхождения, а хорал обрабатывался им в фольклорном духе.

Постепенная автономизация верхнего голоса как бы подготавливала новое музыкальное мышление и, следовательно, новый творческий метод. Не последнюю роль играло воплощение слова, структуры речи. Об этом свидетельствует как творческая практика Палестрины, Джезуальдо, Монтеверди, так и теоретическая мысль Глариано и Царлино. Роль вербального языка в творческом методе композитора еще в XV веке обосновал Жоскен Депре: «Подлинный музыкант ... тот, кто во всеоружии знания соотносит к каждому слогу надлежащее



последование тонов и сочиняет так, чтобы слово радости сопровождать радостной музыкой и наоборот» *[Грубер Р.* С. 298]. Своеобразен был «текстовый» метод О. Лассо: произведения с духовным текстом он сначала писал на светский литургический источник, а затем подставлял духовные слова.

В конце XV! века В. Галилео, Д. Меи и другие теоретики выдвинули положение, что идеалом нового искусства должна стать античная музыка с ее монодийным складом, чутко реагирующим на оттенки речи, с ее синтезом искусств (что было, своего рода, реакцией на вертикальные «нагромождения» строгого контрапункта.) Может быть, впервые в истории музыки важнейшим импульсом творчества должна была стать *модель далекого прошлого.*

Принцип интеграции искусств был положен в основу творческого метода искусства барокко. Например, исследователи считают, что в приемах Скарлатти многое от метода Лопе де Вега, Кальдерона. Из архитектуры в музыкальную композицию приходит принцип конгруэнтности - когда малые формы повторяют большую.

Творческий метод барокко и Просвещения, как и в эпоху Ренессанса, был высоко интеллектуален, построен на композиционно-математических расчетах (использовался ряд Фибаначчи, числовой корень и т. д.). На математические методы опирались Д. Скарлатти, Ж. Ф. Рамо, по мнению которого, «музыка есть наука, которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны вытекать из определенного принципа, и этот принцип не может быть изучен без помощи математики» *[Шестаков В.,* 1976. С. 229].

Наряду с этим все большее значение приобретает 1п1иШо, воображение. Фантазия композиторов барокко направлена к своеобразному «нарушению правил», в котором видится обретение гармонии. Это ярко выраже-

но в новаторском «смятенном» стиле Монтеверди, который, отстаивая право на свободу творчества, писал: «В отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу» [Там же. С. 205]. Нарушение правил проявляется в противопоставлении, являющимся, по словам Л. Сафоновой, «одним из наиболее часто применяемых художественных приемов» *[Кандинский-Рыбников* А, 1989]. Обнаружение параллелизмов между контрастными явлениями лежит в основе характерной для барокко *«контрдиспозиции».* Однако все чаще, особенно в XVIII веке, высказывается мысль, что, по словам немецкого теоретика и композитора И. Маттезона, «математика не может быть сердцем и душою музыки ... Музыка не против математики, а над ней» *[Шестаков В.,* 1976. С. 258].

В XVII - первой половине XVIII веков творческий процесс во многом был обусловлен теорией аффектов. Теоретическая мысль, опираясь на практику, пыталась установить параллели между средствами выразительности и эмоциональным состоянием. При этом, как писали А. Кирхер, Д. Дидро и др., надо было стремиться к простоте и ясности, не будучи скованным строгими рамками теории. Во многих руководствах (Ф. Э. Баха, И. Кунау и др.) указывалось, что композитор, чтобы вызвать своей музыкой страсть, должен сам ее пережить.

С учением об аффектах тесно связана музыкальная риторика, также оказавшая огромное влияние на творческий метод барокко и Просвещения. Прообраз риторического метода восходит к ораторскому искусству, от него воспринят и план композиторской работы. Существовал целый ряд рекомендаций по музыкально-риторической семантике и правилам ее использования: И. А. Шайбе, И. Маттезона, И. Н. Форкеля, И. Ф. Кирнбергера, Ф. Э. Баха



и др. В них не последнюю роль играло использование тональности, общая диспозиция, произнесение украшений, которыми по понятиями той эпохи могли быть и диссонанс, и хроматический интервал, и фермата, и динамика. Слова должны были вызвать у композитора определенное состояние. Композитор И. Рейнеке писал, что, сочиняя инструментальные концерты и соло, он мысленно представлял словесный текст.

На протяжении всего XVIII века дискутировался вопрос о первичности мелодии (Ж. Ж. Руссо) или гармонии (Ж. Ф. Рамо). Однако в наиболее известных учебниках по композиции И. А. Шайбе, Г. К. Коха и др. более популярной была методика сочинения от мелодии, а гармония рассматривалась как производное. В частности, И. Маттезон в «Совершенном капельмейстере» дал 33 правила для сочинения мелодии, заботясь об эстетическом и эмоциональном воздействии музыки.

В течение всего столетия шла полемика о подражании и выразительности в музыке. Ее суть заключалась в принципиально различной психологической установке в процессе творчества.

Выдающимся обобщением всех приемов композиторского письма от эпохи высокого Ренессанса до середины XVIII века стал творческий процесс И.-С. Баха. Его отличала исключительная дисциплина мысли, интеллектуализм, высочайший уровень внутрислуховых представлений. Свойственный эпохе эзотеризм творчества у Баха связан со Священным писанием, что также было в духе времени, и выражался в совершенной числовой, графической и риторической символике. Интеллектуализм творческого метода Бахов проявлялся также в гениальном воплощении барочного принципа «контрдиспозиции».

Наивысшим выражением творческого метода конца XVIII - начала XIX веков стал творческий процесс композиторов венской классической школы. В нем гениально

синтезировались гайо и юШШо, мелодическое и гармоническое мышление, психологические установки на выразительное и изобразительное начало в музыке. Художественное мышление уже основывалось на диалектическом принципе. С творческого процесса Бетховена окончательно утверждался закон **стилевой дивергенции,** «в сути которого лежит идея - не повторять ничего, что уже было найдено другими» *[Назайкинский* Е, 2003. С. 44]. До этого, в том числе у Моцарта, в творческом процессе действовал закон **стилевой конвергенции,** то есть *уподобления.*

Творческий метод Бетховена зиждется на психологической установке «не повторять самого себя» и в каждом произведении искать новое решение идеи. Опираясь на теоретические труды И. Г. Зульцера и И. Коха, он утвердил необходимость работы с эскизами, когда новаторское появлялось на основе отбора из множества зафиксированных идей.

По словам И. Зульцера, вплоть до начала XIX века, главной задачей в музыке было «правильное выражение идеи», позднее музыка становится прежде всего языком чувств. Эпоха романтизма с ее культом личности, приматом чувства породила новый творческий метод, в котором интуитивное начало стало играть первостепенную роль. Видимо впервые со времен христианства в европейской музыке доминирующим стал, по определению литературоведа Б. С. Мейлаха, *субъективно-экспрессивный тип художественного мышления.* Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания о творческом процессе Шумана, Листа, Чайковского. Например, дневники Чайковского начинаются с фразы: «... после долгого охлаждения к музыке, во мне, вдруг, ни с того ни с сего, все заиграло и запело. Один набросок в В-с1иг'е воцарился в голове и внезапно увлек меня до покушения на целую симфонию» *[Чайковский* /7., 1993. С. 3].



На творческом методе сказывается, в первую очередь, личностная суть автора. Искусство приобретает в высшей степени исповедальный характер. Менее значимы теперь математические приемы, уменьшается интерес к полифоническим жанрам, в которых, по мысли Э. Курта, «личное остается в тени». У многих композиторов в творческом процессе исключительную роль обретают программность и синтез искусств. Они могут быть и исходным импульсом, и повлиять на формирование звуковой ткани, и привнести в музыкальную форму композиционные решения из других видов искусств.

Однако нельзя считать, что интеллектуальному элементу в творческом процессе XIX века отведена третьестепенная роль. Это опровергает и композиторская практика, и воспоминания самих музыкантов о своей работе, в частности, М. И. Глинки о создании «Ивана Сусанина» в «Записках». ГСаИо проявляется и в сознательном выборе материала, в высоком композиторском мастерстве, которое Вагнер называл «второй натурой», в умении индивидуально организовывать творческий процесс в соответствии со своей психикой, источником возникновения идей и т. д., как это делали, например, Метнер или Рахманинов. У художников субъективно-экспрессивного типа мышления га*ю как бы замыкает творческий акт, о чем красноречиво сказал А. К. Глазунов: «Творчество состоит из двух отделов: первый есть непосредственно творчество - сила созидательная ... второй же подчас, так сказать, черная математическая работа. То и другое должно быть в единении...» *[Глазунов А.,* 1958. С, 459].

Характерный для XX века «плюрализм музыкального языка» (термин Е. А. Ручьевской) не мог не отразиться на творческом процессе. Он исключительно многообразен и по сочетанию психических функций, и по методам работы. В течение неполных ста лет (начиная с Новейшего времени) были использованы почти все

методические приемы прошлого; более того, их дополнили и новые, в том числе возникшие благодаря звуковоспроизводящей аппаратуре и компьютерной технике. Неслучайно, что в XX веке не было единого учения по композиции. Тем не менее, в творческом пр014ессе Новейшего времени можно выделить доминирующие черты: рационализм, примат интеллектуального начала. На наш взгляд, одна из причин этого явления кроется, исходя из «нейростилевой гипотезы» В. В. Медушевского, в усилении в XX столетии левополушарного мышления, связанного с абстрактной логикой. Не последнюю роль сыграла небывалая технизация, урбанизация жизни, подавляющая эмоциональную сферу. Немаловажно и долго бытовавшее отрицание романтизма, как устаревшего метода, и стремление к новаторству на основе гайо.

Интеллектуализация творческого процесса началась еще в конце XIX века в искусстве художников, как бы предвосхитивших музыкальное мышление XX столетия: С. И. Танеева, М. Регера, Ч. Айвза. Следует отметить и уникальную фигуру А. Н. Скрябина, творческий процесс которого к XX веку обрел ярко выраженные рационалистические черты с включением математических расчетов, особенно при работе над «Прометеем».

Возросшая роль гайо проявляется в активной эволюции полифонических жанров и приемов, в появлении неоклассицизма, аспекты которого есть в творчестве столь разных художников, как Стравинский и Хиндемит, Прокофьев и Пуленк. Райо лежит в основе додекафонии, серийности, сериальности, пуантилизма, минимализма, сонористики и т. д. Во второй половине столетия появляются индивидуальные, математически организованные методы письма, как, например, стохастическая система Я. Ксенакиса, где использованы теория вероятности, цепи Маркова, Булевы алгебры. Инженерное конструирование напоминает процесс создания электронной



и конкретной музыки Э. Вареза, П. Анри, П. Шеффера и др. Интеллектуальны по своей природе эклектика и полистилистика. С приматом интеллектуального связан возросший в последние десятилетия интерес к монограммам, аллюзиям, интонационным намекам, цитатам и т. д. Видимо, в целом, в Новейшее время доминирует *рационалистическое художественное мышление* (Б. Мейлах). Об этом свидетельствует скрупулезная распланированность многими композиторами своего творческого процесса, например, Прокофьевым, Стравинским.

Однако в XX веке и во второй его половине можно отметить и творческий процесс с преобладанием интуитивного начала. Он, как правило, характерен для композиторов, работающих в мажорно-минорной ладотональной системе. В частности, исключительно высок был удельный вес тШШо у Шостаковича: «Я сочиняю музыку, как она мне слышится, как я ее чувствую» *[Соколов* /-/., 1980. С. 26]. Нередко художникам подобного психического склада трудно объяснить выбор того или иного средства выразительности, как, например, Б. А. Чайковскому: «Так было надо. Сознательного стремления к этому нет. Все связано с образом, с творческой потребностью»*.

Встречается творческий процесс, где в единстве сочетаются рациональное и интуитивное. Исходя из концепции академика П. Симонова, это и творчество «по наитию», и силгоритмизация творческого процесса. К примеру, в творческом процессе Б. И. Тищенко индивидуальный математический расчет для вычисления вариантов в серийном развитии модификационной формы, в частности в Сонате № 3 для фортепиано, контрапункт числовой и мотивной символик соседствуют с т1иШо, етойо. Поэтому здесь можно отметить и разнообразие предварительных эскизов, в том числе графиков, вер-

* Из оесед автора «Лекций» с Б. А. Чайковским в 1992-1995 гг. В дальнейшем выдержки из личных бесед с композиторами сносками не оговариваются.

бальных творческих заданий, и выстраивание музыкального материала только в воображении. 1пШШо и высокий рационализм присутствуют в творческом процессе Г. И. Уствольской. Неслучайно в одном из интервью композитор с пафосом заметила: «Мою музыку не анализируют. Она написана кровью».

Видимо, дефицитом интуитивного начала обусловлено появление композиторских методов, основанных на случайности: алеаторики, сонорности без звуковысотности, разнообразных приемов импровизации. Они встречаются в творчестве К. Пендерецкого, П. Булеза, Р. Щедрина и др.

В последние десятилетия использование компьютера и электронных тембров, прежде всего синтезатора, всё более активно вторгается в музыкальное творчество. Наметилось, по меньшей мере, три аспекта влияния мультимедийных технологий на музыкальное искусство:

1) Через творческий процесс композитора, его своеобразную «оптимизацию», в результате чего вместо фиксации музыкальной идеи на бумаге появляется сразу ее озвучивание. Компьютер и синтезатор облегчают труд композитора, процесс знакомства с новой многотембровой идеей до ее исполнения оркестром или ансамблем. Техника необходима при математических расчетах, как, например, это делал Ксенакис. Современные композиторы все чаще сочиняют за компьютером и записывают новое произведение только в окончательном варианте. В частности, так работают Э. Н. Артемьев, Г. Г. Белов.

2) Благодаря небывалому тембровому обновлению (современные компьютерные музыкальные программы включают свыше тысячи тембров, многие из которых не имеют аналогов среди акустических инструментов). Звукозаписывающая аппаратура, вкупе с электронными музыкальными инструментами, способствовала возникновению целого направления, которое получило назва-



ние *технической музыки.* Но полностью заменить акустические инструменты электронными вряд ли удастся. По своей природе их звучание «мертво» и человеческий организм на них чутко реагирует.

3) В технической музыке композитор является не только создателем музыкального произведения, но и его интерпретатором-исполнителем. На этом этапе творческий процесс становится родственным инженерному конструированию.

Однако техника не только облегчает труд композитора, дает возможность решать многообразные творческие задачи, но и делает творческий процесс небывало доступным. Все чаще к сочинению музыки обращаются люди, не обладающие композиторским дарованием, а это ведет к *ослаблению действия закона стилевой дивергенции.*

Небывалая в истории множественность, даже «вседозволенность» творческих приемов и методов, возможно, свидетельствует о глобальном поиске или об отсутствии устойчивого нравственно-эстетического критерия в музыке Новейшего времени. А может быть, как считал Б. А. Чайковский, это проявление общего кризиса музыкального искусства? Сегодня со всей точностью ответить на этот вопрос мы не можем.

В заключение подчеркнем, что становление и эволюция композиторского творчества обусловлено, на наш взгляд следующими явлениями:

1. *развитием общества* - духовным, общественно-социальным и материальным;

2. *идеями, выдвинутыми эпохой,* и способностью человека воспринимать и воплощать эти идеи в музыке;

3. *эстетическим идеалом* эпохи;

4. *психологической атмосферой* эпохи, *спецификой художественного мышления* и *чувствования;*

5. *уровнем творческих традиций,* накопленных мировой и региональной музыкальной культурой.

## *Лекция 2*
## Психологические особенности творческого процесса композитора

На всех этапах творческого процесса композитора проявляется различный уровень взаимосвязи логического и эмоционального начала, сознания и подсознания. Акт создания музыкального произведения обязательно включает *гаИо, етоНо* и *1п1иШо.* Взаимоотношение этих психических функций, как свидетельствует композиторская практика, сосуществует неразрывно. Соотношения данных функций коренным образом сказываются и на творческом методе, и на музыкальном языке. А причины этих изменений кроются в явлениях высшего порядка, как объективных, так и субъективных.

Создание музыкального произведения немыслимо без гайо. Неслучайно в средневековой Европе музыка входила в *квадривиум ведущих наук, который составляли: арифметика, геометрия, астрономия* и *музыка.* Э. Денисов отмечал, что творческий процесс композитора в высшей степени интеллектуален, зачастую сродни инженерному труду, а отсутствие рационального начала - досужие житейские домыслы: «Часто публика еще представляет композитора как одержимого, который в жизни совершает странные и алогичные поступки, а в момент вдохновения набрасывается на бедный рояль, терзая его самым бессовестным образом» *[Денисов Э.,* 1972. С. 291]. М. Г. Арановский дополняет это важной мыслью: в творческом процессе композитора *интеллектуальное всегда сосуществует в единстве с эмоциональным. И* хотя соотношение их, как мы видели из истории творческого процесса композитора, может быть различно, исчезнуть одна из составляющих этой пары не может. Даже в тех случаях, когда, казалось бы, сознание «отключено» и функционирует только вдохновение, мыслительные процессы присутствуют на подсознательном уровне. Поэтому интеллектуальное может носить не только сознательный, но и бессознательный характер, что М. Г. Арановский обозначил термином интуитивное мышление *[Арановский* М, 1975]. Важно уяснить, что в **творческом процессе композитора трудно провести границу, отделяющую интеллектуальное от эмоционального.**



Творческий процесс композитора, как и всякая творческая деятельность, тем более связанная с *созданием текста,* невозможна без *«генерального интеллекта»,* который позволяет решать творческие задачи только в воображении. «Генеральный интеллект» -это «способность действовать "в уме", определяемая высоким уровнем развития внутреннего плана действия» [Психология, 2003. С. 594]. Причем действие «генерального интеллекта» в творческом процессе композитора имеет особую специфику, так как оно неразрывно связано с функционированием слухового анализатора, внутрислуховых представлений. Учитывая особое воздействие на нервную систему слуховых впечатлений, можно представить, каким прессингом для здоровья человека является создание музыки. Это - один из наиболее психически напряженных видов творчества. Неслучайно композиторы не принадлежат к долгожителям.

Непосредственной психической базой для действия «генерального интеллекта» является *долговременная память.* В среде композиторов можно встретить выдающиеся примеры долговременной памяти на музыку. По свидетельству Тищенко, исходный тематизм II и III частей Сонаты № 1 для фортепиано он хранил в памяти около 40 лет (с 1957-го по 1995-й).

С «генеральным интеллектом» тесно связана *композиторская рефлексия.* Рефлексия - это «размышление, самонаблюдение, самопознание» [НЭС, 2004. С. 1023]. Термин «композиторская рефлексия» введен нами

и М. Ш. Бонфельдом для обозначения рефлексийных операций, связанных с композиторским творчеством.

Практика показывает, что рефлексия зависит от вида творческой деятельности. Рефлексия композитора имеет свои совершенно особые качества и именно поэтому может быть обозначена как композиторская рефлексия. Если исходить из положения, что «любая разновидность духовного или духовно-практического освоения действительности ... предполагает определённые формы самовыражения или самосохранения ... некоторые Я-концепции...» *[Шевырёв В.,* 1985 С. 45], то такая сложнейшая разновидность рефлексии, как композиторская, должна в каждом конкретном случае включать собственную концепцию видения творческого процесса и сопричастных к нему компонентов. Итак, композиторская рефлексия - *это особый вид самонаблюдения, размышления, который появляется в результате создания музыкального произведения и связан с различными аспектами его возникновения и с осмыслением законченного музыкального текста.**

Процесс композиторского творчества включает несколько аспектов, которые исследователь этого феномена А. И. Муха классифицирует следующим образом: *личностный* аспект как главный, *социологический, социально-психологический, педагогический, музыкально-теоретический, идеологический, культурологический.* Важны *предпосылки* творческого процесса композитора, которые могут быть *психологические, художественно-эстетические.*

Творческий процесс композитора всегда потенциально направлен на исполнителя и слушателя. Особенно

* Понятие «композиторская рефлексия» и его основные положения впервые были изложены нами в выступлении на Международной научной конференции в Твери (Тверской гос. пед. университет) по проблемам понимания и рефлексии 25 мая 1998 г.



это ярко выражено, если музыкальное произведение создано в расчете на определенного артиста или вдохновлено им. Например, три последние фортепианные сонаты С. С. Прокофьева (№ 7, 8, 9) посвящены С. Т. Рихтеру, так как Прокофьеву импонировало искусство молодого тогда пианиста. Д. Д. Шостакович восхищался мастерством Д. Ф. Ойстраха и для него написал Скрипичный концерт. Ярчайший след оставил исполнительский стиль Н. Паганини, вдохновивший Шумана, Листа, Рахманинова и др. Мощным импульсом для композиторов, творивших для дягилевских «Русских сезонов», было искусство несравненной Анны Павловой. Одно из лучших сочинений Ф. Пуленка - моноопера «Голос человеческий» - была создана в расчете на артистическое и вокальное дарование певицы Д. Дюваль: «... сочиняя оперу, вовсе не о Каллас думал я - единственной исполнительницей моего произведения я представлял себе Дениз Дюваль... Если бы я не встретил ее и если бы она не вошла в мою жизнь, "Голос человеческий" никогда не был бы написан» *[Медведева* И., 1969. С. 177].

Приведенные примеры свидетельствуют не только о направленности творческой мысли композитора на исполнителя, но и о том, что искусство музыканта может стать мощным, а порой, и главным импульсом в творчестве. В частности, к таким художникам принадлежит Ю. А. Фалик: «Облик исполнителя, ради которого пишется сочинение, - это исходное. Я вижу его перед собой все время: от первой до последней ноты произведения (независимо от жанра). ... Например, вокальный цикл "Звенидень" на стихи русских поэтов начала XX века писался для выдающейся певицы Нины Ивановны Романовой. ...А так просто, абстрактно - для какого-нибудь певца - у меня ни одно сочинение не написано. Это касается и симфонических произведений. В частности, "Симфонические этюды" я писал для Геннадия Николаевича

Рождественского - Паганини с дирижерской палочкой» *[Овсянкина Г.,* 1999. С. 142]. Источником вдохновения Р. К. Щедрина было искусство М. М. Плисецкой, для которой он написал балеты «Анна Каренина», «Чайка» и «Кармен» (на основе музыки Визе).

Именно благодаря *импульсу* возможно включение всех психических функций, которые задействованы в творческом процессе. Творческий импульс может быть различен, но он должен дать толчок сильному переживанию, которое стимулирует *вдохновение.* Природа вдохновения до сих пор до конца не выяснена.

Но чтобы импульс вызвал переживание и вдохновение необходима *потребность* в творчестве. Она может быть по происхождению *социальной, внешней* (в виде заказа) и *внутренней* (исходящей из субъективных особенностей личности). Однако не следует слишком прямолинейно понимать дифференциацию на внешние и внутренние потребности. Нередко внешняя потребность совпадает с внутренней. Например, для Б. И. Тищенко создание заказного произведения почти всегда обусловлено внутренними потребностями, так как, по словам композитора, «у меня столько резервов, столько идей, которые приложимы к любому заказу. Подчас все готово уже задолго до того, как я начинаю сочинять "по заказу"» *[Овсянкина* Г., 1999. С. 142]. Но даже если заказ не «совпадает» с уже обдуманными идеями композитора, все равно внешняя потребность должна трансформироваться во внутреннюю и стать близкой композитору. Иначе творческий процесс не будет функционировать. В этой связи обратимся к воспоминанию С. М. Слонимского об истории создания по заказу части из «Полифонической трилогии» для фортепиано. «Это произведение заказал мне московский композитор Поль Двойрин. Попросил написать что-то полифоническое. То, что на одну тему будут писать несколько композиторов, я не знал*. Однако писать я во многом стал потому, что **мне понравилась тема,** предложенная Двойриным: в ней есть что-то от барочной музыки, что-то - от Шостаковича».



Что касается внутренней потребности, то ею может стать любое событие, увлечение в жизни композитора. Оно может быть и общественно-политического характера, и сугубо личного. Но во всех случаях оно должно вызвать сильнейшие чувства и глубокие мысли, которые, в свою очередь, стимулируют работу остальных психических функций. Например, Симфония № 3 и Соната для фортепиано № 14 («диаз! ипа 1ап*аз1а») были созданы Бетховеном под воздействием внутренней потребности. Однако Симфония появилась под впечатлением Великой французской революции и свободолюбивых республиканских идей, фортепианную сонату вызвало к жизни увлечение юной Джульеттой Гвичарди. Или, обратимся к событию иного плана, связанному с написанием петербургским композитором Г. Г. Беловым фортепианного цикла «Деревенский альбом». Это произошло осенью 1962 года, когда Белов учился в аспирантуре под руководством Шостаковича. Импульсом к созданию произведения послужила поездка автора летом того года в фольклорную экспедицию на восток Ленинградской области. Впечатления от быта, природы северной России, ее неповторимых крестьянских характеров, музыкального фольклора вызвали потребность написать произведение.

И творческий импульс, и потребность во многом обусловлены *психическим складом личности композитора и общественно-художественной атмосферой его эпохи.* Поэтому отличия авторских стилей Палестрины и Бетховена, Шумана и Мусоргского, Дебюсси и Свиридова, Скрябина и Слонимского и др. обусловлены

* Помимо С. М. Слонимского написавшего в «Полифонической трилогии» Ричеркар, в этом сочинении участвовали Р. С. Леденев и П. М. Двойрин.

не только личностными особенностями названных композиторов, национальным складом, характером и масштабом их дарований, но и культурно-исторической и общественно-социальной эпохами.

Движение композиторской мысли, по гипотезе А. И. Мухи, направлено от *разнообразных музыкальных абстракций,* хранящихся в памяти композитора, через *поле творческого воображения* к *новому,* реализуемому в конкретном произведении.

**Модель творческого процесса композитора.** Одна из наиболее совершенных моделей творческого процесса композитора принадлежит М. Г. Арановскому. В ней четко отражено образование эвристической модели, которая Бетховеном называлась «идея», Глинкой - «план», Чайковским - «проект». В приведенной ниже схеме отмечено, что центральным звеном является *эвристическая модель* - как квинтэссенция творческого акта. Рождение эвристической модели (э/м) обусловлено *внемузыкальным содержанием* (вс), затем э/м проходит через *жанр-форму* (ж/ф) и реализуется благодаря *музыкальному языку* (м/я) в произведении (п).




В схеме рельефно подчеркнута стадиальность творческого процесса: стадия формирования эвристической модели и ее реализации. Возможно слияние обеих стадий, так как понятие «стадиальности» в творческом процессе композитора относительно. М. Г. Арановский подчеркивает, что схема учитывает один вариант движения композиторской мысли, когда инициирующим фактором



выступает внемузыкальное содержание. «Как любой мыслительный акт, творческий процесс обладает свойством обратимости. Понятие стадии по отношению к творческому процессу в известной мере абстракция. Все "блоки" механизма музыкально-творческой деятельности работают одновременно и соединены не только прямыми, но и обратными связями» *[Арановский М.,* 1975. С. 141].

О том, что жанр-форма являются одной из первых «субстанций» в реализации творческого замысла, говорят многие воспоминания композиторов. Обратимся еще раз к истории возникновения уже упомянутого Ричеркара Слонимского из «Полифонической трилогии».

- Форму Ричеркара я выбрал потому, что очень люблю эту форму - венок фуг, многотемную фугу, как у Андрэа Габриэли. Например, во Второй симфонии у меня финал представляет собой восьмитемный Ричеркар. Именно в такой барочной традиции я и представляю себе эту форму.

- Влияние эпохи Габриэли сказалось и потому, что это близко самой теме, которую предложил Двойрин. Я ориентировался на ее характер. Отсюда и полиладовое решение. Есть и модальные и мажоро-минорные черты. В теме есть не только что-то от эпохи барокко, но и от Шостаковича, а я очень люблю его цикл «Двадцать четыре прелюдии и фуги». Поэтому здесь две традиции: и барокко и Шостаковича.

**Основные психические уровни творческого процесса.** При всем разнообразии методов работы композиторов, в ней налицо *два основных психических уровня.* **Первый уровень** связан с работой творческой мысли *только в воображении,* без моделирования новой идеи вовне. Здесь творческий процесс основан прежде всего на функционировании «генерального интеллекта». Есть композиторы, у которых данный уровень является

основным. История классической музыки знает немало примеров, когда практически все произведение, причем достаточно масштабное по протяженности и сложное по языку, создавалось только в воображении. Яркие примеры - появление увертюры к опере «Дон Жуан» Моцарта и увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки. В последнем случае, как свидетельствует история, Глинка, сидя в кабинете директора императорских театров кн. А. М. Гедеонова, «сразу сочинил» это виртуозное произведение. Здесь было бы уместнее сказать, что Глинка записал увертюру, так как она была им явно *уже обдумана* во всех деталях.

Следует также выделить феноменальную роль долговременной памяти на этом уровне. Уникальный пример - творческий процесс А. П. Бородина. Из-за чрезвычайной загруженности А. П. Бородина научной и преподавательской работой его произведения в целом созревали только на основе «генерального интеллекта». Поэтому сочинения Бородина создавались годами. Например, Первую симфонию он сочинял пять лет, Вторую - семь, а оперу «Князь Игорь» - восемнадцать лет, и она осталась незаконченной.

Другой, не менее впечатляющий пример, связан с историей создания хорео-симфонической циклиады из пяти «Оап1е-симфоний» Б. И. Тищенко*, потребовавшей не одного десятилетия напряженного труда и законченной в 2005 году. Запись «йап^е-симфоний» заняла *девять лет,* но «донотный» период (только композиторской рефлексии) - *почти три десятилетия.* Обратимся к словам самого автора: «Я думал о "Беатриче" более тридцати пяти лет и уже двадцать с лишним лет назад сказал о своем намерении написать произведение по всей "Божественной комедии". Однако записывать начал

* Это цикл симфоний, объединенных одной идеей, которые составляют балет «Беатриче» по всей «Божественной комедии» Данте.



только в декабре 1995 года». Следовательно, до этого времени композитор все идеи *хранил в памяти.*

Подчеркнем, что о первом уровне творческого процесса выводы делаются гипотетически, либо на основе интроспекции (если композитор сам пытается зафиксировать его специфику), либо благодаря беседе исследователя с композитором.

**Второй уровень** творческого процесса отражается в записи нотного текста и если нужно, то и в серьезной работе с нотными автографами. Этот уровень бывает исключительно разнообразен. Он может включать развернутый этап эскизов и других черновых автографов. А может только сводиться к записи произведения набело, то есть к фиксации окончательной идеи. Или может появиться черновой автограф, но который только в деталях отличается от окончательного вида (о. в.). Подобные случаи обычно свидетельствуют о развернутом первом уровне творческого процесса и о минимальном втором. Такая «диспропорция» творческого процесса, видимо, была характерна для Палестрины, Баха, Моцарта, Шуберта. После этих композиторов почти не осталось черновиков.

Встречается еще один уровень творческого процесса, который мы определили бы как «пограничный» - проигрывание до записи нового произведения на музыкальном инструменте, обычно на рояле. Этот уровень творческого процесса характерен только для композиторов, работающих за роялем (композиторская работа за фортепиано стала появляться в последней трети XVIII века.) Однако сочинение за роялем нельзя отождествлять с импровизацией. Творчество композитора отличается от импровизации тем, что она не содержит ничего нового, а комбинирует известные модели. Однако, порой, импровизация может стать творческим импульсом. Яркий исторический пример - творчество Бетховена. Он был одним из выдающихся импровизаторов за всю историю

европейской музыкальной культуры, и по воспоминаниям современников мог импровизировать даже в форме сонатного аПедго, что встречается крайне редко.

## *Лекция 3*
## Разнообразие концепций творческого процесса композитора

Наука давно стремится проникнуть в тайны творческого процесса композитора. Существует несколько концепций, отражающих два основных направления в разрешении этой проблемы. Одно из них исходит из материалистического понимания мироздания. Согласно этому направлению, творчество композитора - это только *результат деятельности головного мозга,* основанной на отражении объективной действительности. Противоположные концепции трактуют творческую деятельность композитора как *вмешательство некоего высшего разума.* Согласно одной из них, творческие идеи приходят из космоса, и творческая личность является лишь их проводником. К примеру, как утверждает П. Вайнцвайг, на Моцарта они «сыпались дождем». Существует гипотеза, что идеи, в том числе и музыкальные, находятся в космосе, в «информационном поле». Но при любом подходе к трактовке творческого процесса композитора следует признать, что творческий процесс имеет сложную психофизиологическую организацию, где ведущую роль играют закономерности высшей нервной деятельности (в. н. д.).

**Творческий процесс и закономерности высшей нервной деятельности.** Концепцию творческого процесса композитора в аспекте учения о высшей нервной деятельности разработала в 1970-е годы ленинградский музыковед М. П. Блинова. В творческом процессе композитора М. П. Блинова отмечает ведущую роль физиологической доминанты (очагов возбуждения в коре



головного мозга). Физиологическая доминанта рассматривается в двух аспектах: 1) как готовность постоянно к *творчеству вообще,* 2) как готовность к *определенному виду творчества* - то есть создавать музыкальные образы. Если первая доминанта является потенциальной силой для творческого акта, играет подготовительную роль, то вторая - обусловлена конфетной творческой работой. Обе доминанты взаимосвязаны. Потенциальная доминантность подготавливает и облегчает появление действенной доминанты; энергия, которая остается после действенной, поддерживает потенциальную доминантность. Поэтому полезна постоянная творческая работа.

С действенной доминантностью связано появление *вдохновения,* которому ученый дает следующее определение: «Творческое вдохновение - внезапное озарение мозга вспышками сильного конденсированного возбуждения. Сильная творческая доминанта не гаснет полностью иногда и во время сна» *[Блинова М.,* 1974. С. 87]. Исходя из учения о в. н. д., отмечается, что творческая деятельность по своей природе *рефлекторна.* Однако не следует путать это с рефлексом - элементарным физиологическим актом. Рефлекторная деятельность, особенно во время творчества, это сложнейший *конгломерат различных взаимодействующих между собой нервных процессов.*

В концепции М. П. Блиновой на примере творчества композиторов-классиков указывается взаимозависимость типа высшей нервной деятельности и творческого метода, реализации его в самобытном авторском стиле. Так складывается следующая типология:

**Крайние типы 1) Сильный - подвижной неуравновешенный** тип, для которого характерна безудержность процессов и тор-

можения, и возбуждения. Яркий представитель **-Л. Бетховен,** с его мощным, полным сильных образных контрастов музыкальным стилем, склонностью к протяженным, наполненным активным развитием, формам, глобальным темам и масштабным концепциям.

2) **Слабый или тормозной тип,** с характерной для него быстрой истощаемостью нервных клеток из-за меньшего биохомического заряда или повышенной склонности к его разрушению. Представитель «тормозного» типа - **А. К. Ляд ов,** с его склонностью к малым формам, рафинированностью и утонченностью музыкального языка, стремлени ем удалиться в царство фантазии от тоски и скуки. Неслу чайно он писал: «Мне другой раз кажется, что я так начинен тоскою, что должен лопнуть» [цит. по указ. изд. С. 123].

**Средние типы**

**3) Лабильный, сильно-подвижной, уравновешенный тип;** для него характерна относительная сила раздражительного процесса, однако меньшая, нежели для возбудимого типа. Данный тип ярко представлен в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, с его склонностью к программности, чувству меры и гармоничности.

4) **Инертный сильно-уравновешенный** тип отличается малой подвижностью всех нервных процессов. Этот тип нервной системы редко встречается в музыкальном творчестве. К нему ближе всего примыкает А. К. Глазунов с его флегматичностью, неутомимостью в работе, крайней медлительностью, склонностью к разнообразным делам. В стиле проявляется уравновешенность, эпичность, композиционная и языково-выразительная соразмерность, продуманность.

Существует и множество вариантов, соединяющих разные типы в. н. д.

Дается и **специальная типология,** характерная только для композиторов:



1) **крайний художественный подтип** (Г. Берлиоз);

2) **мыслительный подтип** (С. И. Танеев);

3) **художественно-мыслительный подтип** (М. П. Мусоргский, А. П. Бородин).

**Музыкальное творчество в аспекте психоанализа.** Свою концепцию творческого процесса разработали и представители психоанализа. По ней мы можем судить и о творческом процессе композитора. Согласно психоаналитической теории, в основе которой лежит учение выдающегося физиолога, философа и психолога **3. Фрейда** (1856-1939), в основе творческого процесса, как и всей человеческой деятельности, лежит *«комплекс Электры»* и *«Эдипов комплекс»*,* а функционирование творческого акта обусловлено сексуальной энергией. В произведении искусства (в том числе музыкальном) происходит сублимация инстинктивной, нереализованной сексуальной энергии.

В оценке произведений искусства и творческого процесса художников психоанализ пользуется методом *интерпретации* - толкования. В основе творчества лежит *либидо* - гипотетическая форма психической энергии, которая вложена в прошлое. Источником либидо является тело (эрогенные зоны) и *ид.* Ид - исторический потомок бессознательного, противопоставляется эго - *сознательному.*

Психоанализ отводит доминирующую роль подсознанию и бессознательному в творческом процессе, по существу отрицая значение сознания. Однако, на наш взгляд, при всем значении подсознания и интуиции (и в этом признании - одна из заслуг психоанализа) творческий процесс композитора, как подтверждает практика, предполагает и высокую роль интеллекта, особенно на стадии реализации творческой идеи. Вряд ли можно согласиться

* «Комплексом Электры); и «Эдиповым комплексом» психоаналитики обозначают сексуальное влечение в детском возрасте к родителю противоположного пола.

и с односторонней, только на основе сексуальных импульсов, трактовкой творческого процесса.

Тайны человеческой психики пока до конца не раскрыты. Сегодня ведутся активные работы в этом направлении, в частности в Санкт-Петербургском психоневрологическом институте и Институте по изучению мозга и психической деятельности им. В. М. Бехтерева.

Методологической основой исследования творческого процесса композитора являются законы эвристики. Согласно ей **первый этап** творческого процесса в любом виде художественной или научной деятельности, связан с накоплением. То есть творческая личность, независимо от того, работает она над воплощением конкретного замысла или нет, всегда исследует, наблюдает. Как писал П. И. Чайковский Н. Ф. фон Мекк: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа... а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная мысль, и стараешься удержать ее в памяти» *[Блинова М.,* 1974. С. 86].

**Второй этап** связан с созреванием замысла, **третий** - включает начало работы над новым произведением. Здесь ведущая роль принадлежит появлению замысла, который в англо-американской психологии называют *инсайт* (озарение) и его разработке. Э. В. Денисов именовал его «периодом эскизов». **Четвертый** этап является материализацией идеальной модели. В музыкальном искусстве - это запись музыкального произведения в виде нотного текста или на звуконоситель. Стержнем этой структуры является схема творческого процесса американского психолога Дж. Уоллеса.



А подготовка В созревание С озарение й проверка результатов Е

**| ----------н ----------Ч ---------- «Ч---------- "Ч-**

(исследование) (инкубационный период) (инсайт) (коррекция)

Для музыкального творчества схема Д. Уолесса не совсем применима.

**Принципы классификации творческого процесса композитора.** Несмотря на разнообразие творческого процесса композитора, в науке всегда стояла задача его классификации. При этом, как и во всякой классификации, возникала проблема: какие классификационные признаки считать первичными? Долгое время в музыкальной психологии было принято исходить из двухуровневой структуры творческого процесса. Иными словами: сколько и каких автографов осталось от того или иного композитора. Поэтому процесс композиторского творчества делили на *два основных типа: «моцартовский»* и *«бетховенский»,* по терминологии российского музыковеда Н. Л. Фишмана. В зарубежной психологии этим терминам соответствуют аналоги, принадлежащие немецкому филологу и музыковеду Р. Вестфалю: *«интуитивный»* («моцартовский») и *«рациональный»* («бетховенский») типы творчества.

При «моцартовском» типе творчества вся работа протекает, в основном, в воображении и записывается только готовое или почти готовое произведение. «Эталоном» такого типа считается творческий процесс Моцарта. «Бетховенский» тип творчества является антиподом «моцартовского». Здесь обязательно вводятся дополнительные записи. Порой включается развернутый этап эскизной работы. Впервые наиболее рельефно этот тип творческой работы композитора был отмечен у Бетховена, точнее он им был разработан и обоснован. В дальнейшем так работали Танеев, Прокофьев и др.

Данная классификация имеет множество разновидностей, в которых по-разному синтезируются оба типа творческого процесса композитора. Например, Шостакович принадлежит прежде всего к «моцартовскому» типу, однако в отдельных случаях для него характерен развернутый этап предварительных эскизов. Так, в частности, было при работе над Симфонией № 7, где черновики скерцо предваряет несколько набросков, не вошедших в о. в. Или, изучая черновой автограф I части, можно отметить, что для Шостаковича очень важен был визуальный ряд, благодаря которому черновая запись, видимо, стала *импульсом для творческого открытия:* тонально-фактурной трансформации побочной партии в репризе, которая в черновом автографе была ладово-традиционной. Или, взять, к примеру, творческий процесс Б. И. Тищенко. Многие произведения композитора создавались на основе «генерального интеллекта», поэтому записывались сразу набело. Однако уже несколько десятилетий, начиная с работы над балетом «Двенадцать», композитор пользуется эскизными тетрадями, в которые вносит все сколько-нибудь стоящие для него музыкальные мысли. Сам принцип введения эскизных тетрадей является характерной чертой «бетховенского» типа.

Как видим, эта «двухуровневая» классификация является очень обобщенной и не может в полной мере отражать все разновидности творчества. К тому же в последние полтора десятилетия, благодаря компьютерной технике, появились новые приемы организации творческого процесса композитора. Поэтому данная классификация на сегодняшний день считается устарелой, а на смену ей в последние годы приходят новые классификационные принципы.

Одна из новейших концепций творческого процесса композитора принадлежит музыковеду Е. В. Вязковой. Ее исходным постулатом является положение: «Откуда



ии.ии„»ч»■ичЛд'вдиийд

I ц

и как приходят идеи?». Классификация основана на признании «информационного поля». Согласно принципу «откуда и как приходят идеи?», Е. В. Вязкова систематизирует творческий процесс как шесть типов: 1) *творчество по вдохновению,* 2) *рациональное творчество,* 3) *творчество - игра,* 4) *творчество по модели,* 5) *творчество как автоматическое письмо,* 6) *творчество на основе саморазвития идеи.*

**Творчество по вдохновению** связано с подключе нием к некоему источнику творческих идей. Вдохновение, интуиция являются здесь ведущими психическими функциями. Если сопоставить описания состояния вдохновения, данные разными композиторами, то выясняется, что во всех случаях есть общие черты. Подключение предполагает, как свидетельствуют высказывания композиторов, определенное состояние, ощущение предожидания. В частности, сравнение рассказов о моменте «прихода» музыкальных идей к Моцарту и Бетховену позволяет сделать вывод, что между творческим процессом обоих композиторов больше сходства, нежели различий, как считалось раньше. С этой целью приведем высказывания Моцарта и Бетховена:

Моцарт: «Когда я совсем один, сам с собой, в хорошем настроении или ***гуляю*** после хорошей еды, или ***ночью,*** когда не могу заснуть, - в таких случаях мои идеи текут лучше всего и наиболее обильно. ***Откуда и куда они идут, я не*** *знаю...»*

Бетховен: «Вы спросите меня, ***откуда я беру свои идеи?*** Этого я **не в *состоянии вам сказать достоверно;*** они появляются незванные как посредственно, так и непосредственно, я улавливаю их на лоне природы, в лесу, ***на прогулках,*** в тишине *ночи...» [Вязкова Е.,* 1999. С. 159].

**Рациональное творчество** предполагает создание музыкальной идеи (эвристической модели) интеллекту-

альным путем. В этом случае необходима большая работа. «Определить, создавалось ли произведение чисто рациональным путем или нет, не всегда легко. <...> Бывают целые направления в истории искусства, работающие чисто рационально» [Там же. С. 169]. Как пример, можно привести произведения, основанные на композиторских методах XX века: додекафонии, серийности и др.

**Творчество - игра** появляется тогда, когда художник (композитор) ставит себе определенные условия творческой игры. Например, «специфически прокофьевский склад музыкального мышления проявляется, в частности, в том, что форма строится, как конструкция, из энного числа кубиков...» *[Волков А.,* 1994. С. 114]. Издавна в музыкальном искусстве бытовали целые жанровые направления, основанные на «правилах игры». Это прежде всего полифонические жанры.

В **творчестве по модели** автор сознательно ориентируется на какой-нибудь высокий образец, как правило, музыкальной классики. Данный тип творческого процесса в первую очередь характерен для молодых композиторов. Однако творчество по модели можно отметить и у больших художников. Но в этом случае модель преображается и становится лишь импульсом для создания новой, а то и новаторской идеи. И здесь встает вопрос о семантической трактовке модели, о своеобразной «миграции» ее смысла.

Встречается немало примеров, когда *семантический облик модели усложняется,* и на основе работы по данной модели возникает произведение, образно значительно превосходящее образец. В частности, в основу блестящего энергичного финала Сонаты для двух фортепиано Б. А. Чайковского положена модель классического инструктивного этюда: М. Клементи, И. Б. Крамера, К. Черни (называется эта часть «Этюдом»).



Встречается два типа творческого процесса по модели. Один -ориентирован на конкретное произведение. Другой тип писания «по модели» апеллирует к более широкой жанровой и стилистической сфере. Предметом моделирования, порой, может стать все творчество одного автора или какой-то жанр целого художественного направления. Например, ведущий творческий метод петербургского композитора Г. О. Корчмара отмечается исследователями как «стилевое моделирование» - Прокофьева, Шуберта, Вебера.

Обращение в процессе творчества к модели - это, прежде всего, интерпретация ее семантики, так как каждая модель является концентрацией смыслов. Они трансформируются в зависимости от замысла, контекста и многого другого. Семантический комплекс может стать богаче, возвышеннее или, наоборот, «упроститься», порой, обрести противоположный смысл. Способность модели к разнообразным семантическим трансформациям вкупе с яркими образно-знаковыми свойствами, усиливает ее актуальность в современном творческом процессе.

В истории искусства зафиксированы уникальные случаи **творчества как автоматического письма.** В этих случаях творческий процесс подобен писанию под диктовку. В отличие от творчества по вдохновению, автоматическое письмо предполагает меньшую роль автора. Не исключено, что последнее сочинение Шумана - «Вариации на тему Шуберта», которое, по словам больного композитора, напел ему во сне «ангел Шуберта», представляет собой образец творчества как автоматического письма.

**Творчество на основе саморазвития идеи** связано с синергетикой - наукой о саморазвивающихся системах.

## *Лекция 4*
## Об индивидуальных методах работы композитора

Метод работы каждого крупного композитора, тем более композитора-классика, представляет собой индивидуально-неповторимую систему, в которой по-разному комбинируются и трансформируются различные типы творческого процесса. Поэтому изучение творческого процесса композитора имеет три направления: 1) исследование творческого процесса в целом, 2) творческий процесс отдельно взятого автора, 3) создание конкретного произведения *[Соколов А.,* 1992].

В целом творческий процесс композитора, как было видно из вступительной лекции, эволюционирует. Начиная с Бетховена, сам творческий процесс (а не только творчество!) становится для композиторов предметом рефлексии. Бетховен впервые поставил цель создавать произведение как непреходящую художественную ценность. Он открыл необходимость детальной эскизной работы. Знаменитые книги эскизов Бетховена, в которые великий композитор записывал все волнующие его мысли, стали для многих поколений композиторов эталоном культуры композиторского мышления, поиска новаторской идеи на основе известного образца, того, что стали называть преодолением «сопротивления материала».

Записи способствовали отбору идей, «обузданию» творческого воображения. Недаром о своих эскизных тетрадях Бетховен говорил, что они в будущем станут ценнейшим документом науки об искусстве. В них отражено то, что композитор однажды выразил в полемических словах: «Искусство хочет от нас, чтобы мы не стояли на месте» *[ЗспопешоН К., 1953. С. 325].* Бетховен в совершенстве постиг новый метод видения-слышания целого, всей конструкции будущего сочинения. Он первый оценил роль визуального фактора, и в этом ему тоже помогали его эскизные тетради.



Характеризуя новый метод Бетховена, исследователь Кириллина так писала: «По сравнению с другими венскими классиками, Бетховен работал значительно медленнее и создал количественно меньше произведений - но не оттого, что ему недоставало стихийного гения, а оттого, что сами произведения были крупнее, индивидуальное по замыслу и обдуманнее по отделке. Именно у Бетховена был осуществлен переход от "поточного" метода сочинения к сугубо "штучному" когда сочиняется, условно говоря, не три симфонии в год, а одна симфония за три года» *[Кириллина* Я, 1994. С.32].

Историческая перспектива бетховенского принципа заключается и в том, что композитор должен сам находить свой метод работы в соответствии с характерным для него жанром, собственной психологией. Поэтому так индивидуальны творческие методы Шумана или Листа, Танеева или Мусоргского.

Мусоргский в Новое время показал образцы работы на основе «вслушивания» в литературный источник, прежде всего в слово как главный носитель смысла. Этот метод творческой работы оказался перспективным для многих российских композиторов XX века. Слово было определяющим в творческом процессе Г. В. Свиридова, Д. Д. Шостаковича.

Специфичным, также исходящим от поэтического первоисточника, является творческий метод Г. Г. Белова, автора десятков вокальных циклов на стихи А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. М. Рубцова и др. Здесь **источником композиторской рефлексии становится жизнь поэта, на стихи которого создается произведение.** Композитор сознательно или бессознательно постоянно обращается к ней, «прочитывая» её в поэзии и черпая в этом импульсы для творчества. Г. Г. Белов раскрывает свой творческий метод следующим

образом: «Когда я начинаю работать над вокальным циклом или только обдумываю предполагаемый цикл, то образ поэта, его судьба, его голос, а также его творческие искания всегда представляются мне. Это само собой разумеется. Ведь жизнь поэта незримо присутствует в его стихах. Всё вместе взятое является для меня источником музыкальных идей и становится тем композиционным и смысловым стержнем, на котором строится "здание" моих циклов. Например, Концертино на стихи Велимира Хлебникова. Неслучаен даже его заголовок: "Ладомир Велимира" - он включает название его самого важного произведения. Вчитываясь в поэзию Хлебникова, я обратил внимание на особую роль в ней новой лексики, в основе которой лежит звукотворчество из славянских корней. И этот поэтический метод постарался воплотить в музыке».

**Образцом «инженерного конструирования»** является творческий метод Ю. А. Фалика. «Каждый раз она (работа композитора. *-Г. О.)* протекает по-разному. Но обычно первое, что я решаю - какой будет жанр? ... Когда он совершенно точно определен, я начинаю сочинять конструкцию будущего произведения, то есть его "схему" (грубо говоря схему "дома"). На ватмане я делаю чертеж: какая будет "крыша"- ровная или покатая, высокое будет "крыльцо" или низкое и т. д., причем все это в воображении, не притрагиваясь к бумаге. Затем, когда мне становится ясно, что это будет за строительство, я начинаю искать "строительный материал". Это может быть какая-то интонация, гармоническая схема, тембровый блок, связанный с той или иной группой. Иногда записываю полусхематично пассаж, но не от ноты к ноте, а лишь указываю направление стрелками. Когда набирается много такого, как я говорю, "мусора", то дальше я начинаю что-то лепить подряд, уже прикасаясь к бумаге. Но это - самый последний этап, где мне все становится ясно: что я собираюсь строить и из чего» *[Овсянкина Г.,* 1999. С. 145].



**О типологии методов художественного мышления.** Крупнейший литературовед и специалист по психологии художественного творчества Б. С. Мейлах разработал классификацию типов художественного мышления. Согласно этой теории, индивидуальность творческого процесса, приоритет в нем той или иной психической функции, во многом определяется типом художественного мышления. Это и определяет *художественный метод* творца. Б. С. Мейлах исходил прежде всего из опыта литературного творчества, однако предложенная им классификация во многом убедительна и для понимания художественного мышления композитора.

**Три типа художественного мышления**

**1) Художественно-аналитический тип,** предполагающий единство «идеи» и «образа», аналитического и конкретно-чувственного моментов творчества. Он характерен для представителей реалистического метода.

2) **Субъективно-экспрессивный тип** отличается тем, что чувственная и эмоциональная окраска изображения преобладают над относительно слабой аналитической тенденцией. Этот тип доминирует в романтическом методе.

3) **Рационалистический тип** отличается перевесом «идеи» над «образом». Свойственен клиссицистскому методу, многим современным авангардным течениям.

Комментируя эту классификацию, оговоримся, что вряд ли таких композиторов-романтиков, как Шопен или Мендельсон можно обвинить в недостатке аналитического начала в их творческом методе. Аналогичное скажем и о титанах венской классической школы - Гайдне, Моцарте и Бетховене, чей творческий метод отличает не только высокий аналитизм, но и яркая эмоциональная наполненность.

## *Лекция 5*
## Материал для изучения творческого процесса композитора

Для того чтобы изучать творческий процесс композитора в любом аспекте (в целом или в каком-либо конкретном произведении), надо уметь психологически точно анализировать имеющийся материал.

Музыкальная наука делит весь материал по изучению творческого процесса композитора на два типа. Материалы **первого типа** основаны на методе интроспекции, они отражают разного рода *самонаблюдения, композиторскую рефлексию.* К ним относятся мемуары, дневники, эпистолярное наследие, выступления в печати. В частности, исключительную ценность представляют собой дневники С. И. Танеева, П. И. Чайковского, издания писем Ф. Шопена, Л. Бетховена, Ф. Пуленка, переписки С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского, мемуары Д. А. Толстого, статьи и книги Р. Шумана, Д. Д. Шостаковича, В. В. Волошинова, О. А. Евлахова, П. Хиндемита, А. Онеггера и др. Сюда же входят результаты интервью, чему ярким примером являются знаменитые «Диалоги» И. Ф. Стравинского. Умение логично выстроить интервью и создать для его проведения психологически благоприятный климат является необходимым условием удачного исследования.

Свой опыт композиторы нередко отражали в научно-методических трудах. Это учебники Ф. Куперена, Ф. Э. Баха, Н. А. Римского-Корсакоза и др. Начиная с XX века, в связи с разработкой индивидуальных методов композиции, учебники по композиции стали отражением творческого метода художника, его рефлексии, как, например, учебники П. Хиндемита, О. Мессиана, А. Шёнберга.

Ценным материалом являются разнообразные труды о музыке и руководства по композиции музыковедов прошлого. К тому же, в течение нескольких столетий ученые совмещали и функции композитора, в частности, Ф. де Витри, И. Маттезон, И. Кунау. Их богатейшее наследие анализируется в историко-эстетических работах Р. А. Грубера, М. В. Иванова-Борецкого, Т. Н. Ливановой, В. А. Шестакова и др. М. Г. Арановский относит к материалам по изучению творческого процесса и теоретические исследования Э. Курта, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Ю. Н. Тюлина и др.

К материалам **второго типа** принадлежат автографы. Они являются художественными текстами, отражающими разные этапы становления музыкального произведения. К нотным автографам, на наш взгляд, примыкают словесные изложения музыкальной идеи - своего рода «план действия» (подобно тем, которые встречаются в рукописях А. С. Пушкина), формульные и графические рисунки. Именно материалы второго типа отличаются наибольшей объективностью. Нельзя не согласиться с А. С. Соколовым, что «если в словесных высказываниях художника всё же неминуемо присутствует определенная доля условностей, то такого рода текст (автограф. - *Г.* О.) - это уже документ, материально зафиксированная стадия творческого процесса» *[Соколов А.,* 1992. С. 28].

В течение несколько десятилетий именно содержание нотных автографов служило основой классификации творческого процесса композитора. Для вдумчивого исследователя автограф становится источником познания, обобщений и выводов. В подтверждение этой мысли достаточно обратиться к очерку С. Цвейга «Смысл и красота рукописей» или высказыванию В. Я. Брюсова о рукописях А. С. Пушкина: «Следуя за работой Пушкина, видишь, как он создает стройное целое из первоначального хаоса мыслей и образов... Для русского поэта не может быть лучшей школы, как вникать в поправки Пушкина» [Там же, С. 33].

Сегодня в изучении автографа композитора существует минимум две крупные проблемы. **Во-первых,** проблема **классификации,** точности определения того или иного вида в соответствии с уровнем и стадиальностью творческого процесса, его индивидуальными особенностями. Это необходимо и для исследования творческого процесса того или иного композитора, и для работы в архивных хранилищах. Сегодня пока они делятся на два вида: черновик, который нередко называют «эскиз», и окончательный вид. Однако на практике существует множество подвидов. На основе анализа терминологии, отраженной в российских энциклопедических изданиях, и изучения рукописей, мы предлагаем более подробную **классификацию.** Она позволяет детальнее раскрыть специфику творческого процесса, его стадиальность.

1. **Эскизы, наброски, предварительные словесные планы, формулы, графики** относятся к наиболее ранним записям. Обратимся к определениям этих понятий в справочной литературе. Эскиз - «предварительный набросок, фиксирующий замысел художественного произведения, сооружения, механизма или отдельной его части» [БЭС, 1999. С. 1552]; набросок- «предварительный, бегло, в общих чертах сделанный рисунок, изложение и т. п.» *[Ожегов С,* 1984. С. 318]. То есть, и эскиз, и набросок предполагают нечто очень общее, контурное. По ним часто трудно, а то и нельзя определить о. в. Между тем сегодня эскизом могут обозначить довольно полный черновик (в частности, так отмечен черновой автограф трех частей Симфонии № 7 Шостаковича, хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства - РГАЛИ).

Как показывает композиторская практика, между всем перечисленным комплексом возможно взаимопроникновение. Так фиксируются фрагменты или более целые построения как вошедшие, так и не вошедшие в о. в.,



в том числе предназначенные для «настройки» фантазии. К «настроечным» записям следует отнести и переписывание с правками уже имеющихся своих или чужих музыкальных текстов. В частности, А. И. Климовицкий указывает на такую роль переписанной Бетховеном 01опа ра(п Палестрины.

Основная суть данных автографов - фиксация в них самого *раннего этапа* становления идеи или даже стимулирование этого процесса. Поэтому литературовед, текстолог Б. П. Томашевский называл эскиз «документом творческого движения». Для эскизов и набросков особенно характерны приемы *конъектуры* - сокращенной записи в виде условных знаков, пропусков того, что уже зафиксировано, обозначение повторяющихся тактов цифрами и т. д. Данный вид автографов может отсутствовать, если произведение подробно «выяснилось» уже на первом уровне творческого процесса. Но есть композиторы, для которых очень важны подобные записи. В частности, в нотном архиве С. И. Танеева можно встретить немало графиков, показывающих зарождение идеи.

2. **Черновые полные автографы** отражают более высокий этап становления произведения. Они представляют собой различные разновидности целого. Это может быть вся композиция, полный цикл или его часть. Важная их особенность заключается в необходимости доработки (черновой - от слова «начерно», т. е. «предварительно, без отделки» *[Ожегов* С, 1984. С. 340]). Это можно определить путем сравнения законченного произведения (о. в.) и автографа. В такого рода автографах также могут встречаться приемы конъектуры.

3. **Окончательный вид** (о. в., беловая рукопись) - тот автограф, который предназначен для печати. О. в. композиторы обычно тщательно отделывают, при записи пользуются чернилами, тушью. Например, очень красиво выглядят беловые автографы Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова, Б. И. Тищенко.

К о. в. относятся дарственные автографы, редакции или версии одного и того же сочинения. Мы считаем беловиками дарственные автографы, редакции и версии о. в. потому, что они тоже в большинстве случаев издаются. В частности, как известно, Шопен сотрудничал с издательствами Парижа, Лондона и Лейпцига, отсылая в каждое из них новые произведения. При этом композитор часто *сам переписывал* сочинения, внося изменения в деталях. И каждое из трех издательств публиковало свой вариант.

4. Особая разновидность автографов - **правки** и **добавления** композиторов в гранки. В архиве музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки хранятся гранки Седьмой симфонии Шостаковича, с внесенными в них рукой композитора небольшими уточнениями. Такого рода автографы были особенно характерны для писателей в те времена, когда еще не было пишущих машинок. Например, так работал Бальзак. Наборщики, зная привычку писателя вносить значительные корректуры и пространные добавления в гранки, всегда оставляли на всех листах справа большие поля.

**Вторая проблема,** которая встает сегодня в связи с изучением нотного автографа, - возможность его постепенного *исчезновения.* В этом, несомненно, важную роль играет появление компьютера, смело вторгающегося в творческий процесс. Даже о. в. обретает облик компьютерной верстки. Уходят, по словам С. Цвейга, «смысл и красота рукописей».

Но даже если сегодня композитор пишет традиционные нотные автографы, отмечается активная тенденция к их сокращению за счет записи карандашом и пользованием резинкой, уничтожения в конце работы и т. д. То есть эскизы, черновики, как достояние культуры, истории, объективный материал для познания психики человека исчезают. Хотя пока еще есть целая плеяда композиторов, осознающих роль автографов. В частности, приведем по этому поводу высказывание Ю. Фалика: «Я предпочитаю всё-таки писать рукой, не прибегая ни к какой машинерии. Тепло руки, между прочим, отражается в партитуре. И здесь ничего не изменилось и, дай Бог, не изменится (у настоящих художников), по сравнению с прошлыми веками. Мне куда приятнее читать каракули Пушкина, чем его стихи, напечатанные на машинке. Я получаю какую-то дополнительную информацию от священного почерка и могу себе представить как создавались эти стихи ... А посмотрите на черновики "Весны священной" Стравинского: это же целый мир! Настоящий музыкант, должно быть, от этого получает колоссальное впечатление! ... Поэтому я за то, чтобы часть биополя и биоэнергетики передавалась через почерк на бумагу» *[Овсянкина* Г, 1999. С. 148]. Но это - размышления представителя старшего поколения музыкантов. Молодежь обычно рассуждает более прагматично.

Наивно было бы думать, что можно остановить этот пагубный процесс. Однако сделать определенные выводы в эволюции творческого процесса и психики в целом необходимо:

1) сегодня наблюдается приоритет левополушарного мышления;

2) творческий процесс композитора (и, видимо, не только композитора) ориентирован прежде всего «на поточный метод создания»;

3) наблюдается недопонимание ценности мыслительной деятельности как процесса, все направлено на конечный результат;

4) характерен дефицит качества творческого мышления (композитор как бы подсознательно оценивает - то, что он записывает, в большинстве своем малоценно);

5) для современного художественного мышления в целом характерно снижение роли «генерального интеллекта», уменьшение объема долговременной памяти;

6) недооценивается сравнительный анализ зафиксированной идеи, визуальный ряд.

В заключение подчеркнем: для изучения творческого процесса композитора исследователю надо использовать **весь комплекс материалов.**

## *Лекция 6* Проблема воспитания молодого композитора

**Комплекс способностей композитора.**Слагаемые творческой личности композитора включают три основных компонента: *талант,* где ведущая роль принадлежит музыкально-творческому комплексу*, *мастерство и мировоззрение.* К этому следует добавить, что помимо музыкальной одаренности, характерных именно для композиторов свойств музыкальных способностей, таких как высокий уровень внутрислуховых представлений, ощущение музыкальной формы и музыкальной драматургии, к важным природным задаткам относятся богатое воображение и фантазия, ассоциативное мышление, мощный интеллект, особенно его пространственно-конструктивные свойства. Среди психических свойств личности также важны воля, потребность в творчестве, то есть *потенциальная физиологическая доминанта.*

На развитие и проявление творческих способностей оказывают влияние все сферы социальной и личной жизни. Творческое развитие зависит также от характера и структуры деятельности композитора.

Отмечается роль биологической наследственности (мы уже упоминали о генетической одаренности И.-С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Листа). Однако можно встретить и немало примеров, казалось бы, полностью опровергающих это положение (П. И. Чайковский, М. И. Глинка, С. В. Рахманинов. А. Н. Скрябин).

* Подробно о нем, как и о музыкальной одаренности в целом, речь шла ранее.



Творческие данные по генезису и конечному результату не всегда совпадают, о чем достаточно красноречиво свидетельствуют судьбы Мендельсона, Чайковского, Вагнера и др. В чем причина? Или было очень бурное раннее развитие в сочетании с исключительно благоприятными для этого обстоятельствами, в результате которого талант уже в молодом возрасте предстал в своем «окончательном виде», и его дальнейшая эволюция была невозможна. Яркий пример тому - творческая судьба Мендельсона, достижения которого поражали уже в ранней юности, но в дальнейшем его талант не стал могущественнее. Или в детстве и юности обстоятельства наоборот не благоприятствовали развитию, как это наблюдается у Шумана или Чайковского. Но в дальнейшем активная воля, упорство, мощный талант помогают преодолеть все препятствия и развить свой дар. Во всяком случае, налицо несколько слагаемых, определяющих *феномен несоответствия творческих данных по генезису и конечному результату.* Во-первых, масштаб одаренности, его спокойный или наоборот бурный рост, что выражается в *комплексе вундеркинда.* Во-вторых, благоприятные или, наоборот, неблагоприятные обстоятельства для роста. В-третьих, черты характера. В-четвертых, нельзя игнорировать и физическое самочувствие. В каждой конкретной творческой судьбе феномен несоответствия творческих данных по генезису и конечному результату надо рассматривать отдельно.

Встает вопрос, каковы возможности педагогики в воспитании молодого композитора? Есть точка зрения, что роль воспитателя-учителя в этом процессе сводится к нулю. Все зависит от самой личности. При этом апологеты данной точки зрения ссылаются на судьбы великих

композиторов, которые порой не получали серьезного систематического образования или вообще не встречали на своем пути умных, доброжелательных учителей и воспитателей.

Однако практика показывает, что правильное обучение, серьезное образование и воспитание могут оказать существенное влияние на выявление и рост таланта, или, наоборот, отсутствие их может замедлить развитие таланта, если не совсем его погубить. Особенно показательны в этом отношении высказывания композиторов, занимавшихся педагогикой. Даже выдающиеся композиторы были ей не чужды, причем не всегда из-за хлеба насущного. Педагогикой занимались И.-С. Бах, Бетховен, Римский-Корсаков, Шостакович, Онеггер, Хиндемит, Шенберг, Мессиан, Б. А. Чайковский, Слонимский, Тищенко, Пендерецкий и др. Нередко композиторы-педагоги пишут учебники по композиции и другим музыкальным дисциплинам, как Римский-Корсаков, Шенберг, Хиндемит. Порой высказывают свои взгляды в менее академичном литературном жанре, как это сделал О. А. Евлахов в книге «Проблемы воспитания композитора». Да и если внимательно изучать жизнь великих композиторов, то нельзя не отметить, что они очень ревностно относились к тому, кто и как их учил, и что они хотели *обрести полезных для них учителей.* Бетховен был недоволен уроками гармонии у Гайдна, Чайковский хотел учиться у А. Г. Рубинштейна, классик украинской музыки Лысенко уже после окончания Лейпцигской консерватории приехал учиться в Санкт-Петербургскую консерваторию, так как был неудовлетворен своим образованием и т. д.

Действительно, педагоги-воспитатели не могут влиять на масштаб таланта, но они могут помочь ему развиться и выявить наиболее ценные его свойства. Педагогика не в состоянии изменить наследственность, но она может помочь смягчить врожденные недостатки или, наоборот, подчеркнуть наиболее привлекательные качества. Всецело в руках педагогики оттачивание технического мастерства, воспитание мировоззрения, характера, общей культуры.



Поэтому в педагогическом процессе по воспитанию композитора взаимодействуют две линии: развития музыкальных способностей, профессионального мастерства и воспитание характера, личности. Прежде всего важна активизация дара мысленного перевоплощения и музыкального воображения. Необходимо воспитание любви к музыке, преданности искусству. Исключительно важен эмоциональный опыт. Особая роль отводится образованию: как приобретению образования, так и постоянной потребности к самообразованию. Ведь современники вспоминают, что даже Моцарт постоянно учился, у него всегда в кармане лежала какая-нибудь книжка.

Изучение искусства композиции, дисциплин историко-теоретического цикла, владение фортепиано - все это очень важно для воспитания композитора. Необходимо постоянное знакомство с новинками, творческое общение.

Молодого композитора надо научить режиму труда и отдыха, тем более, что труд композитора, как никакой другой творческой профессии, требует колоссальных физических и психических затрат. Существуют даже психические заболевания, характерные именно для композиторов, как, например, маниакально-депрессивный психоз.

Важны также общая эрудиция и высокое нравственное воспитание.

# *Часть IV*
# Психологический аспект музыкального исполнительства

## *Лекция 1*
## Историко-психологический аспект исполнительского искусства

Появление фигуры исполнителя в музыкальном искусстве - процесс исторический, связанный с дифференциацией музыкального творчества. В Западной Европе это произошло под влиянием социальных и культурологических причин, и продолжался процесс дифференциации в течение нескольких столетий. Его истоки уходят своими корнями в XIV столетие, когда в Италии, а затем в других европейских странах начинается эпоха Ренессанса. До этого в лице музыканта одновременно сочетались и создатель музыкальной композиции, и исполнитель. Понятия авторства, закрепления музыкального текста тогда не было. Среди огромного числа культурологических причин, положивших начало появлению фигуры музыканта-исполнителя, исследователь интерпретации в музыке Н. П. Корыхалова указывает на: 1) усложнение нотации с конца XII века, 2) развитие многоголосия, 3) эволюцию светской инструментальной музыки, любительского музицирования. Отметим также постепенное усиление авторской индивидуальности и усложнение музыкального текста.

Ускорение данного процесса в конце XV века, благодаря изобретению нотопечатания, стало важным этапом в закреплении авторского текста. А в 1530 году в трактате Листениуса указывается на исполнительство как на самостоятельную практическую музыкальную деятельность.

Постепенно стали формироваться требования, предъявляемые к личности исполнителя, его профессиональным и психологическим возможностям. Важней-



шие из них связаны с *соподчиненностью воли исполнителя воле композитора, возможностью артиста проявить свою творческую индивидуальность.* Встал вопрос: каков статус деятельности музыканта-исполнителя - только *репродуцирующий* или, возможно, и *творческий?* И какова сущность творческой воли исполнителя, что разрешается делать артисту?

В то время считалось, что творчество исполнителя обязательно связано с корректировкой музыкального текста, привнесением в него своих интонационных и фактурных элементов, обычно связанных с показом технических возможностей. Да и каждый музыкант тогда владел искусством импровизации и мог совершенно свободно «обновлять» композицию. Появляются фрагменты музыкальной формы и даже жанры, в которых изначально предполагалась музыкантская свобода. В XVII веке высокого развития достигает искусство каденции в инструментальной и вокальной музыке. А прелюдия или фантазия в своей природе содержат импровизационную свободу.

Рубежный момент в решении этой проблемы приходится на конец XVIII века: композиторы в то время наиболее активно стремятся упрочить свое право на текст и образ музыкального произведения. Бетховен первый выписал каденцию к своему Третьему фортепианному концерту. Россини подавал в суд на певцов, которые слишком вольно вводили каденции в оперные арии. Запись музыкального теста становится все более детализированной, необыкновенно расширяется арсенал исполнительских ремарок. Однако на протяжении всего XIX века наблюдается ответная реакция и со стороны артистов. Ее выражением во многом стало появление и активное развитие транскрипций, парафраз и попурри. Каждый исполнитель, тем более крупный концертант, считал своим долгом выступать с собственными транскрипциями и парафразами. Этот жанр позволял *чужую*

*музыку представить по-своему,* и тем самым доказать *свои творческие возможности,* проявить свою волю. Однако уже в середине XIX века начинает зарождаться новое понимание творческой воли и психологической свободы исполнителя, которое однажды выразили очень емким понятием - *интерпретация,* что значит понимание духа произведения, его толкование, трактовка. Кто ввел впервые этот термин, осталось в анналах истории, но доподлинно известно, что на него обратили внимание в рецензии французские музыкальные писатели и журналисты братья Мари и Леон Эскюдье.

Между тем бурное развитие музыкальной культуры в XIX столетии все настоятельнее требовало закрепления статуса исполнителя - музыканта, который посвятил бы свою деятельность исполнению *чужих произведений.* К этому времени накопился огромный пласт музыки, которую хотелось играть и широко пропагандировать. Сами композиции стали протяженнее и сложнее по музыкальному языку и по фактуре. Поэтому, чтобы писать музыку, надо было посвятить всего себя только композиторскому творчеству, а чтобы играть ее на высоком уровне, надо было много заниматься на музыкальном инструменте, развивая необходимый технический уровень. Если это было оркестровое сочинение, то его уже нельзя было сыграть публично после одной репетиции. Поэтому неслучайно несравненный пианист, по признанию просвещенной Европы «король фортепиано», Лист в расцвете артистической карьеры, в 37 лет оставил исполнительскую деятельность, чтобы сосредоточиться только на сочинении музыки.

Что касается понимания интерпретации как основы творческой деятельности артиста, то эта проблема обострялась на рубеже X1X-XX веков. Композиторский стиль диктовал свои требования к психологическому облику исполнителя. Многие композиторы считали, что задача



исполнителя заключается только в том, чтобы точно передать все детали, которые выписаны создателем музыки. В частности, такой точки зрения придерживался И. Ф. Стравинский. Ее очень часто можно встретить и в наши дни. Порой интерпретация подменяется композиторами понятием «выученность», «техника». Например, с термином «интерпретация» в корне не согласен Б. И. Тищенко: «Я не очень люблю слово "интерпретация": оно само в себя включает арп'оп какое-то отклонение от авторской воли. А это я не признаю абсолютно. Но вот Владимир Поляков играет мои Сонаты не так, как я, а мне нравится его исполнение больше моего. В чем тут секрет? Наверное, это более высокий уровень технического мастерства: он играет легче, чем я; мне нужно напрягаться, а он со всем справляется, не думая. Это не интерпретация, а другой род исполнения. И если он меня убеждает, то я его принимаю с благодарностью и восторгом» *[Овсянкина* Г., 1999. С. 146].

Однако уже более ста лет назад можно было встретить и другое понимание вопроса, которое высказал А. Г. Рубинштейн: «Воспроизведение - это второе творение. Обладающий этой способностью сумеет представить прекрасным сочинение посредственное, придав ему оттенок собственного изобретения, даже в творении великого композитора он найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал» *[Корыхалова Н.,* 1978. С. 74]. При этом композитор одобряет привнесение артистом своего настроения, отличного от его, авторского представления (как высказался К. Дебюсси по поводу исполнения своего струнного Квартета). Но именно настроения, а не вмешательства в нотный текст. Именно такое понимание интерпретации было характерно для Б. А. Чайковского: «Я ценю интерпретаторов- и верных "букве" композитора, и привнесших свое понимание, сопереживание. Приведу при-

мер: Нейгауз и Софроницкий, исполняя Шумана, были оба верны авторскому тексту, но насколько по-разному звучал Шуман и у Нейгауза, и у Софроницкого» *[ОвсянкинаГ.,* 1996. С. 19].

Проблема психологической свободы, проявления личной воли, взаимозависимости ее с замыслом композитора постоянно волновала и исполнителей. В психологии исполнительского творчества наметилось две противоположные тенденции, которые остались актуальными и сегодня: либо первичности авторской воли при исполнении, либо приоритета исполнительской фантазии. Постепенно музыкальная практика в лице выдающихся музыкантов конца XIX - первой половины XX веков (А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, П. Казальса, М. Лонг, А. Кор-то и др.) выработала психологически оправданное отношение к авторскому тексту, в большей или меньшей степени сочетающее обе тенденции. Ценный вклад внесла русская исполнительская школа дореволюционного и советского периодов: А. Н. Есипова, Л. В. Николаев, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. Н. Оборин, Д. И. Ойстрах, Д. Б. Шафран и др. В отечественной исполнительской школе сложилась традиция бережного отношения к авторскому тексту, к творческой воле композитора. Практика подтверждает, что проблема психологической свободы исполнителя остается актуальной и по сей день.

## *Лекция 2* Психологические проблемы интерпретации

Исследователи, в частности Т. В. Чередниченко, отмечают, что между исполнительским искусством и импровизацией есть связь, так как и то, и другое основано на памяти. Но исполнение (как по нотам, так и наизусть) предполагает обязательно *верность авторскому тексту,* а импровизация *свободно варьирует заранее вы-*



*ученными элементами.* Тем не менее, и в искусстве музыканта-исполнителя (особенно, если мы говорим о деятельности крупного музыканта) тоже есть творческая свобода, без которой оно было бы просто звуковым репродуцированием нотных знаков. Но эта свобода не предполагает нарушение авторского нотного текста. А ведь именно оно долгое время подразумевалось под понятием «исполнительская свобода»; музыкант любого ранга считал своим долгом изменить ту или иную текстовую деталь даже в классических произведениях, о чем красноречиво свидетельствует редактирование в XIX веке.

Впоследствии было осознано, что свобода исполнителя проявляется в *своем понимании* образа произведения, в *неповторимо-индивидуальном воплощении* его настроения, состояния, что выражается в мириадах исполнительских нюансов, не поддающихся точной нотной фиксации, а часто и не отражаемой в звукозаписи. Этот образ нужно музыканту-исполнителю услышать внутренним слухом на основе изучения всей структуры нотного текста, истории создания сочинения, прослушивания других исполнительских образцов, понимания произведения, длительного в него вживания. Очень часто в этом процессе помогает *интуитивное озарение.* Именно интерпретация поднимает исполнительскую деятельность на творческий уровень. Ведь даже самая подробная запись, в том числе изобилующая исполнительскими ремарками, относительна. И все это надо воспроизвести и одухотворить.

Интерпретация - новое качество исполнительского искусства. В ней важна *роль психологической установки на соблюдение деталей авторского текста и собственного отношения к ним.* При интерпретации музыкального произведения необходима иная сила творческого воображения, нежели только при репродуцировании, так как надо не только *понять музыкальное произведе-*

*ние, но и представить его на новом уровне.* Так возникают два типа интерпретации: **объективной,** когда воля автора является доминирующей, и **субъективной,** если для исполнителя приоритетными становятся его собственные мысли и чувствования. Проблема объективной и субъективной интерпретации возникла из-за полярно противоположных психологических установок, в чем несомненна роль, во-первых, интеллектуально-эмоционального склада исполнителя, во-вторых, психологического климата, специфики и уровня развития культуры, носителем которой он является. Для отечественной исполнительской школы, в первую очередь, был характерен объективный тип интерпретации. Его расцвет приходится на 1920-е- 1980-е годы. Однако практика показывает, что и при объективном, и при субъективном интерпретационных подходах возможно выдвижение выдающихся музыкантов-исполнителей. Все дело в таланте, который, по словам А Пуанкаре, есть: *«...способность к точному выбору».* И при субъективной интерпретации доминирование личностных взглядов должно исходить из сути сочинения. Тогда это исполнение убеждает и потрясает, как потрясали исполнительские трактовки В. Горовца или П. Казальса.

В процессе интерпретации воссоздается то, что было задумано композитором, но с привнесением своего личного отношения. Без него невозможна интерпретация, в том числе и при объективном подходе. Интерпретация предполагает сочетание и личной творческой свободы исполнителя, и пиетета перед композитором, перед его замыслом, который он зафиксировал в виде письменных знаков.

Образуется двойной диалог: исполнителя и композитора, исполнителя и слушателя. Эти диалоги могут быть разной степени напряженности, могут быть обращены, прежде всего, к га1ю или к етойо. Особенно психологически напряженным бывает диалог с композитором в тех случаях, когда исполняется произведение современника (тем более, если автор присутствует в зале) или когда исполняется произведение очень популярное. Аналогичные психологические нагрузки накладывает и диалог с различной аудиторией. К тому же двойной диалог требует от артиста двойного психического контакта в одновременности.



При интерпретации важна роль ассоциаций: жизненных и музыкальных. Характерный пример можно привести из творческой жизни талантливого русского пианиста К. Н. Игумнова. Как известно, он был величайшим интерпретатором цикла Чайковского «Времена года», в котором непревзойденной образной убедительностью отличалась «Осенняя песня» (сохранившаяся раритетная звукозапись достаточно красноречиво подтверждает это). К. Н. Игумнов отмечал, как он настроился на нужную эмоциональную волну, когда «вживался» в эту миниатюру, вспоминая садик около отчиго домика в пору его осеннего отцветания *[Игумнов К.,* 1974]. Он подразделял ассоциации музыканта-исполнителя на три вида: 1) построение определенной смысловой концепции, поиски идеи, 2) стремление артиста вызвать у себя те настроения, которые, по его мнению, выражены в музыке, 3) зрительные, пейзажные представления. Игумнов считал, что на артиста очень влияют внемузыкальные впечатления: природа, живопись и т. д.

Ассоциативные связи возникают и при концертном исполнении. Но, по словам Игумнова, исполнительский план, исходная точка должна обдумываться заранее, а на эстраде надо слушать себя, следить за логикой, а не «переживать». *Образные аналогии должны остаться в сфере подсознания.* Должно быть творческое воспроизведение того, что задумано раньше.

Тем не менее, ассоциации подразделяются на функционирующие в процессе занятий, при создании образа, и на ассоциации, появляющиеся во время концертного выступления, так как интерпретация окончательно формируется только на эстраде. Предшествующая продуманность не исключает рождение нового художественного облика в концертной обстановке. На сцене также важно творческое озарение.

Однако при всем различии психологических установок обоих интерпретационных типов, они предполагают определенную амплитуду психологических колебаний, своего рода «зону психологического движения». Чрезмерно объективный подход, когда исполнитель полностью отказывается от своего взгляда на произведение и ставит перед собой задачу максимально точно и безупречно «озвучить» нотный текст, называется *атрибуцией.* В тех случаях, когда музыкант, увлеченный своей образной идеей, словно переходит границу «дозволенного» и даже изменяет нотный текст (что-то сокращает, переизлагает или вводит новые фрагменты, как, например, В. Горовиц играл в «Богатырских воротах» Мусоргского цитаты из оперы «Борис Годунов»), то интерпретация перерастает в *инвенцию.*

Природа атрибуции и инвенции также уходит своими корнями в психологическую установку. И атрибуция, и инвенция могут представлять высокую художественную ценность. Атрибутивное исполнение имеет большое значение тогда, когда его отличает исключительная красота озвучивания нотного текста и безупречное владение музыкальным инструментом (голосом, оркестром). Атрибутивное исполнение предполагает, в том числе, и как бы воспроизведение той темброво-акустической атмосферы, которая была характерна для времени создания произведения. От атрибуции тянутся нити к *аутентичному исполнению,* получившему широкое распрос-



транение в последние десятилетия. Поэтому представители аутентичного направления играют, к примеру, музыку барокко в залах той эпохи, на исторических музыкальных инструментах, или на воспроизводящих их внешние и технические особенности.

Инвенция в том случае бывает ценной, когда исполнительский «произвол» словно открывает невиданные, порой противоположные авторскому замыслу, но исключительно убеждающие образы. А «нарушения» нотного текста не противоречат художественной гармонии. В инвенции музыкальное произведение становится своего рода импульсом для выражения сокровенных взглядов. В частности, таким откровением было исполнение гениальным итальянским пианистом Б. Микеланджело «Карнавала» Шумана. Широко известное произведение, отличающееся приподнятостью и восторженной поэтичностью, «вдруг» прозвучало в исполнении Микеланджело как рефлексивная исповедь с подчеркнутой трагической интонацией. Эту трагическую ноту усилило введение в конце цикла пьесы Шумана «Зима» из «Альбома для детей и юношества».

**Общий психологический комплекс музыканта-исполнителя.** Интерпретация предъявляет определенные психические требования к артисту. Помимо того, что должна быть музыкальная одаренность (особенно, если мы имеем дело с исполнителем высокого класса), важны и общие психологические качества, среди которых выделяются: *аналитический склад ума, эмоциональная отзывчивость, способность к многообразному ассоциативному ряду, к быстрому психическому переключению.* Важны также *сильная воля, дар воздействия, большая концентрация внимания, самоконтроль.* Роль воли в искусстве исполнителя подчеркивал В. И. Сафонов, уподобляя ее приказу: «Каждый исполнитель, когда играет, должен себя чувствовать как полководец на

поле сражения. Могут произойти всякие неожиданности, и он всегда должен найти средства - парализовать их» *[Игумнов К.,* 1974. С. 58]. Особенно подчеркнем роль *воображения,* способного порождать на основе нотной записи яркие образы, «вдохнуть жизнь» в нотную запись. К. Н. Игумнов говорил, что нотная запись - это чертеж, по которому надо воссоздать здание.

Свои психические требования есть и у атрибуции, и инвенции. Психология атрибуции основывается прежде всего на аналитических свойствах личности, ее самоконтроле и волевых качествах. Инвенция в первую очередь апеллирует к фантазии, чувству гармонии, художественно-созидательному началу.

Склонность к той или иной разновидности исполнительского искусства определяется и темпераментом, и характером, и приоритетом тех или иных психических функций. Но любое высокохудожественное музицирование, будь-то интерпретация, атрибуция или инвенция, требует высокого развития всех общих психических функций человека, а не только музыкального дарования. И это необходимо учитывать и в музыкальной педагогике, особенно, если речь идет о профессиональном музыкальном образовании, тем более, при стремлении заниматься развернутой концертной деятельностью.

Сегодня мы сталкиваемся с двумя кризисными тенденциями, нарушающими гармонию объективного и субъективного в исполнительском искусстве, когда нельзя говорить ни об атрибутивном, ни об инвенционном исполнении. Одна, более характерная для педагогики (особенно в музыкальных школах), связана с чрезмерным *выучиванием* всех текстовых нюансов, когда за буквой не стоит *своя живая речь.* Противоположная тенденция все чаще наблюдается в концертной практике. В ней - *гипертрофия собственного «я»,* избыток, по словам С. Т. Рихтера « "свободы"» и пресловутого « "проявления индивидуальности"»... *[Чемберджи В.,* 1993. С. 59 ]. Однако Б. Л. Яворский в статье «После московских концертов Ферруччио Бузони», говоря о пяти типах исполнителей и слушателей, как высший тип исполнительства отмечал тот, «когда личность автора, насколько она проявилась в данном произведении, и личность исполнителя гармонично сливаются, и исполнитель привносит индивидуальные черты своей личности, не противоречащие заложенным автором возможностям» *[Яворский Б.,* 1972. С. 56].



### *Лекция 3* Артистизм и эстрадная выдержка

Суть артистизма заключается в умении воздействовать на публику, «захватывать» ее своим исполнением, будь-то интерпретация, атрибуция или инвенция. Здесь на первый план выходит способность не только глубокого психологического проникновения в музыкальное произведение, но также и способность подчинить аудиторию своей творческой воле - «артистический магнетизм», по словам Ф. Бузони. Не последнюю роль играет личностное обаяние. Например, о выдающемся американском пианисте В. Клайберне в пору его молодости говорили, что даже если бы он только общался с публикой, то все равно имел бы большой успех, настолько музыкант был обаятелен. Артистическое исполнение предполагает умение вовлечь в музыкальное переживание слушателя.

Артистичность включает способность двойного переживания времени на эстраде. Оно заключается в мгновенном предчувствии, предугадывании целого, которому еще только предстоит развернуться. Ярким примером этому служит артистический опыт Й. Сигети, Д. Ф. Ойстраха, С. Т. Рихтера и др. И одновременно двойное переживание времени - это проживание реальных мгновений, которое проявляется в направленности сознания,

воли на общее движение музыкальной мысли. В истории исполнительства бывали случаи, когда в сознании артиста время предвосхищаемое замещалось временем реальным, и музыкант, «выбрасывая» целые фрагменты композиции, «переходил на коду». В частности, такой курьезный случай однажды произошел с выдающимся скрипачом Сигети.

Двойное переживание времени немыслимо без резкого психического переключения с хорошей мышечной реакцией, какая была, например, у Н. Паганини. О его редком психическом и мышечном переключении ходили легенды; великий скрипач мог мгновенно преображаться: то быть сгустком нервного напряжения, то становиться предельно спокойным. Двойное переживание времени предполагает и умение «раздваивать» внимание, быть одновременно увлеченным и холодным аналитиком. Это гениально проявлялось в искусстве Ф. И. Шаляпина, который мог в моменты наивысшего артистического откровения на оперной сцене давать указания хору и еще замечать нечто сугубо бытовое, типа: «сапоги скрипят, плохо смазаны!».

Особенность артистического исполнения заключается в том, что те мысли и чувства, которые вкладывает музыкант, должны быть им продуманы и прочувствованы заранее, в процессе вживания в музыкальный образ. Они должны как бы стать сутью энергетики звучащего образа. А на сцене важны контроль и самообладание в реализации своих замыслов.

Артистизм - это особое психическое свойство натуры, не всегда соответствующее ее общим психическим качествам, хотя в быту считают, что, например, волевое исполнение свидетельствует о жестком характере. Однако это далеко не так. Нередко яркий музыкант, властно воздействующий на огромную аудиторию, в быту бывает спокойным человеком с мягким характером.



И наоборот, исполнение императивной личности, с выраженными лидерскими чертами, может быть безвольным, лишенным харизматических качеств.

Понятие артистизма не идентично понятию эстрадной выдержки. Историческая практика подтверждает, что нередко яркие, артистические натуры чувствовали психологический дискомфорт при публичном выступлении (например, М. А. Балакирев, К. Н. Игумнов). И наоборот, люди, лишенные исполнительского таланта, порой могут свободно выходить на сцену, уверенно играть, ничего не «теряя», но и не потрясая души слушателей. Обладание эстрадной выдержкой зависит от психического склада натуры, так как пребывание на сцене, тем более музыкальное исполнительство, актерская игра связаны с сильным психическим давлением. Поведение на эстраде - это поведение в экстремальной ситуации, суть которой заключается, во-первых, в *направленности внимания множества людей, в воздействии их биополей,* во-вторых, в *общественной значимости публичного выступления.*

Практика показала, что волнение необходимо во время публичного выступления, оно должно привносить в игру артиста повышенную остроту восприятия и чувствования. Такое волнение называют продуктивным. Излишнее волнение, не связанное с интерпретацией, а наоборот, мешающее самовыражению, является непродуктивным. Лабораторные исследования показали, что в процессе публичного выступления в организме человека происходят значительные физиологические изменения: повышение артериального давления, учащение сердцебиения, повышение температуры, адреналина и холестерина в крови и т. д. Их чрезмерность свидетельствует о непродуктивном волнении, неумении адаптироваться к экстремальной ситуации. Даже кратковременное выступление требует от человека психических затрат, равноценных восьмичасовому рабочему дню.

В 1974-м году российский психолог Л. Л. Бочкарев в дни V Международного конкурса музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского провел эксперимент с несколькими конкурсантами во время одного из туров. Перед выходом на сцену у них измеряли кровяное давление, температуру и т. д. Полученные показатели, в которых отразилась степень волнения, сопоставлялись с художественными результатами конкурсного выступления. Выяснилось, что в наиболее «выгодном» положении оказались те участники, волнение которых было умеренным. Они смогли наиболее полно выразить свои замыслы. Тот, кто слишком сильно волновался, многое «потерял», кто был наоборот очень спокоен, не сумел увлечь публику, его игра буквально «потерялась» в большом зале, а порой была просто скучной. Следовательно, именно средний уровень наиболее полно приближается к продуктивному волнению.

У сценически адаптированного музыканта все негативные изменения в его организме должны после выступления постепенно исчезнуть без последствий для здоровья, подобно тому, как они проходят у хорошо тренированного спортсмена. (Например, у известного тяжелоатлета, чемпиона Олимпийских игр, многократного чемпиона мира и т. д. Ю. П. Власова во время состязаний верхние цифры артериального давления повышались до 200 мм.) Причем происходить это должно естественно, без применения медикаментов. В противном случае, музыканту противопоказана артистическая карьера, так как она может привести к летальному исходу. Известны случаи, когда артисты умирали прямо на сцене во время выступления или после него. Известный пианист первой половины XX века Симон Барер скончался, исполняя Фортепианный концерт Э. Грига. После концерта смерть настигла профессора Ленинградской консерватории Н. И. Голубовскую.



Чрезмерное волнение привносит и *осознание общественной значимости публичного выступления.* Дело в том, что каждый выход на сцену, игра обязательно *для кого-то* имеет определенную цель, в большей или меньшей степени значимую для музыканта. От успешного выступления зависит зачисление в учебное заведение, сдача переходного экзамена, получение лауреатского звания, утверждение профессионального статуса и т. д., наконец, просто комфортное психологическое состояние. К тому же исполнительское искусство нельзя «зафиксировать» раз и навсегда, оно изменчиво, каждый раз рождается заново и может изменяться под воздействием множества причин. Человек осознает весь этот сложный комплекс, порой, на подсознательном уровне. В результате возникает состояние, сравнимое с предчувствием катастрофы, если выступление будет неудачным. К примеру, А. Н. Скрябин сетовал на то, что в каждом выступлении ему надо подтверждать то высокое мнение, которое о нем сложилось как об одном из выдающихся пианистов современности, и это лишает его покоя.

Исследователь феномена общественной значимости публичного выступления А. Л. Готсдинер отметил: большинство детей, в отличие от взрослых, не боятся публичного выступления именно потому, что *они не понимают его общественной значимости.* Причем особенность детской психологии такова, что, в противовес взрослым, дети чувствуют себя гораздо свободнее, если в зале много знакомых, и это их вдохновляет. Но в подростковом возрасте приходит осознание общественной значимости концертного выступления, и появляется боязнь выхода на сцену. Умение абстрагироваться от гнетущей «ответственности», преодолеть мрачные предчувствия требует и волевых усилий и серьезного самовнушения.

Проводя разницу между артистизмом и эстрадной выдержкой, подчеркнем, что артистизм - это врожденное качество натуры. Оно поддается развитию, но только при наличии природных задатков. Эстрадную выдержку, как показала артистическая практика, можно выработать, и это должно входить и в воспитательный комплекс учащихся, и постоянно находиться в поле зрения уже сложившихся артистов.

## *Лекция 4*
## Психология подготовки к публичному выступлению

Есть такие счастливчики, для которых выход на сцену не представляет собой нечто неординарное. Однако большей частью люди волнуются, и от волнения не могут реализовать свои артистические возможности. Выдающийся педагог Г. Г. Нейгауз справедливо говорил, что у талантливого человека увлеченность творчеством помогает преодолеть волнение. Однако если все же волнение чрезмерно и становится непродуктивным, что же отказаться от артистической карьеры даже при высокой музыкально-исполнительской одаренности?

Долгое время считалось, что единственный способ адаптироваться к психологически некомфортной сценической ситуации заключается только в регулярном выходе на сцену. Десятилетиями педагоги давали обычно один и тот же совет: «Играйте больше при публике!». Но в последние десятилетия сценическое волнение стало предметом научного исследования, результаты которого показали: *эстрадная выдержка поддается воспитанию.* И методы эти разнообразны. Исследователь психологической подготовки музыканта к концертному выступлению Л. Л. Бочкарев обратился к опыту спортивной психологии, где проблема преодоления волнения давно стала



предметом пристального внимания ученых. Спортсмен во время соревнований тоже, как и артист, находится в экстремальной ситуации. Он должен публично воспроизводить свои достижения, выражающиеся во множестве разнообразных движений (исполнительское искусство также зиждется на разнообразии движений, хотя природа их отлична от спортивной). Музыкальная психология, взяв за основу ряд положений спортивной психологии, применила их к музыкально-исполнительскому творчеству.

Основой психологически комфортного состояния на сцене является степень выученности произведения. Поэтому прежде чем вынести произведение на концерт, необходимо проверить: соответствует ли оно *критерию эстрадной готовности.* Это понятие ввел и разработал Л. Л. Бочкарев. Итак, критерий эстрадной готовности включает: 1) умение сознательно управлять игрой, 2) умение интерпретировать произведение в воображаемом звучании и в действии, 3) исчезновение представлений о технических трудностях, 4) появление импровизационной свободы, 5) возможность эмоционального «проживания» своего исполнения и «слушательского» восприятия своей игры, 6) способность регулировать психическое состояние. Только произведение, выученное на таком уровне, следует играть публично, и в этом случае можно говорить о серьезной сценической адаптации.

Подготовка к выступлению должна проходить в нескольких аспектах: *профессиональном, психологическом, адаптационном, овладению ПРТ (приемами регулирующей тренировки), ситуационном.*

**Профессиональный аспект** включает целенаправленную, грамотную работу над произведением. Нередко причиной излишнего эстрадного волнения является боязнь играть наизусть. В большинстве случаев, особенно в студенческой среде, это страх «нечистой совести».

Сочинение либо недостаточно прочно выучено на память, либо выучено только перед концертом, и музыкант еще не успел в него «выграться». Поэтому крепкое, правильное и заблаговременное выучивание произведения на память, психологически грамотное поведение на сцене, знание свойств музыкальной памяти и ее своеобразная гигиена уменьшат эту боязнь. Пианистка Л. Маккинон в книге «Игра наизусть» делится опытом: она выносит сочинение на эстраду только в том случае, если оно выучено наизусть не позднее, чем за десять дней до выступления!

**Аспект психологической подготовки** охватывает период с начала разучивания произведения и заканчивается репетициями в зале, овладением правилами поведения в день концерта. Первый этап психологической подготовки относится к началу работы над новым сочинением и *включает установку на обязательное концертное исполнение.* Причем важно точно определить, когда и где состоится выступление. Данный аспект заключается также в *формировании мотивационной установки, увлеченности* творческим заданием, *уверенности* в реализации творческих устремлений.

**Адаптационный аспект** предполагает *«умственный эксперимент»,* в который входят *идеомоторная тренировка* и *психологическое моделирование* деятельности в условиях предстоящего выступления. Идеомоторная тренировка включает умственное представление всех игровых движений в совокупности с внутрислуховым звуковым образом. Мышцы (рук, пальцев) при этом внешне спокойны, однако по нервному напряжению они находятся как бы в состоянии «боевой готовности». Идеомоторная тренировка особенно результативна в совокупности с психологическим моделированием концертного выступления исполнителя. Психологическое моделирование - это мысленное воссоздание в воображении необходимого объекта и охват его внутренним взором. Идеомоторной тренировкой и психологическим моделированием занимаются в спокойном состоянии, абстрагируясь от окружающей обстановки и концентрируя все внимание на изучаемом произведении.



**Аспект овладения ПРТ** включает психотерапевтическое овладение комплексом приемов саморегуляции. ПРТ предполагает погружение в состояние релаксации и внушение. Введение организма в состояние релаксации основано на традиционной психотерапевтической методике: постепенном расслаблении всех мышц - ног, рук, торса, головы, лица. Текст внушения составляется в каждом конкретном случае индивидуально, в зависимости от потребностей. Предлагается овладение ПРТ в двух направлениях: на концентрацию внимания и на удаление эмоций страха.

Существует две разновидности ПРТ: длинная и короткая. Длинная составляет, примерно, 20 минут, и к ней лучше обращаться в процессе занятий. Короткая продолжается 5 минут и предназначена для дня выступления, но не позднее, нежели за 10 минут до выхода на сцену. Главная цель ПРТ - привести психику путем саморегуляции в оптимально творческое, рабочее состояние, чтобы полностью реализовать при публичном исполнении свой замысел. Заниматься ПРТ, особенно на начальном этапе, когда техника введения в состояние релаксации и саморегуляции еще не отработана, надо постоянно. Первые занятия желательно проводить под руководством опытного психотерапевта или психолога. В дальнейшем можно записать текст внушения на кассету и заниматься ПРТ самостоятельно.

То. что ПРТ дает ощутимые положительные результаты, проверено и подтверждено практикой. В начале 1970-х годов Л. Л. Бочкарев в процессе опробывания методики ПРТ выезжал вместе с группой молодых со-

ветских музыкантов в Прагу на известный исполнительский конкурс «Пражская весна». Еще находясь в Москве, а затем в Праге, он каждый вечер проводил с нашей «командой» занятия ПРТ. Результаты на конкурсных выступлениях были более чем положительные.

**Ситуационный аспект** связан с непосредственной подготовкой перед выходом на сцену.

До научной разработки психологической подготовки к концертному выступлению, каждый крупный музыкант самостоятельно решал для себя этот вопрос, исходя из специфики своей психики и своих знаний. Этот богатейший опыт изложен в мемуарной, педагогической и методической литературе. И здесь можно почерпнуть разнообразие мнений и приемов. Например, свои методы были у Т. П. Николаевой, С. С. Доренского, В. К. Мержанова и др. И это свидетельствует о том, что единого «рецепта» для всех нет и быть не может. Ибо психика каждого музыканта, его одаренность сугубо индивидуальны. И зная себя, опираясь на научные результаты, каждый исполнитель должен выработать свою систему психологической подготовки к концертному выступлению. Главное - что проблема решаема. И недостаток эстрадной выдержки не должен лишать талантливого музыканта радости публичного творческого выражения.



# *Часть V*
# Проблемы музыкальной психологии в музыкальном воспитании и образовании

## *Лекция 1*
## Проблема определения и развития музыкальных способностей

Успех музыкального воспитания и образования, в том числе и специального, во многом зависит от правильного определения уровня основных музыкальных способностей. Напомним: основные музыкальные способности - *это те способности, без которых невозможно занятие никакой музыкальной деятельностью.*

То, что одной из главных задач музыкального воспитания и образования является развитие основных музыкальных способностей обусловлено, по меньшей мере, тремя причинами. Во-первых, музыкальное воспитание и образование могут быть успешными только при наличии задатков основных музыкальных способностей. Во-вторых, развитие основных музыкальных способностей совершенствует все психические функции человека. В-третьих, основные музыкальные способности образуют фундамент музыкальной одаренности.

Проблема определения основных музыкальных способностей остается не решенной по сей день. Современная наука и педагогическая практика приходят к выводам, что необходимо в этом вопросе учитывать ряд особенностей, тогда определение основных музыкальных способностей будет более или менее успешным.

Прежде всего, сегодня нет ни одного теста или комплекса экзаменационных заданий, позволяющих сразу,

с первой встречи с ребенком, точно выявить наличие основных музыкальных способностей и их качество. Музыкальные способности определяются в течение *длительного периода, в онтогенезе, в процессе творческих занятий.* Еще более полувека назад Б. М. Теплов выдвинул положение, что надо позаниматься с ребенком, по меньшей мере, год, чтобы точно определить его основные музыкальные способности и уровень дарования. Педагогам хорошо известна картина, когда дети, не отличающиеся яркими музыкальными способностями при первой встрече, в процессе планомерных занятий начинают «раскрываться» и опережать своих более способных товарищей. И наоборот, ребенок, поразивший своим дарованием сначала, впоследствии как бы останавливается в развитии, и занятия с ним не приносят ожидаемых результатов. Просто с первых лет жизни он был окружен очень благоприятной обстановкой для музыкального развития.

Важно учитывать то обстоятельство, что задатки основных музыкальных способностей есть почти *у подавляющего большинства детей,* и формируются они уже в первый год жизни. А дальше происходит их постепенное развитие. Поэтому потенциально почти каждый ребенок «подходит» для музыкального воспитания и общего музыкального образования.

Основные музыкальные способности - явление *комплексное.* Следовательно, наличие хотя бы одной музыкальной способности свидетельствует и об остальных составляющих комплекса.

Первостепенное внимание надо уделять выявлению не основных музыкальных способностей, а *музыкальности.* Педагога не должно смущать фальшивое пение или не точно повторенный ритмический рисунок. Не это является определяющим. Главное, как реагирует ребенок на музыкальное содержание, и насколько образно и эмоционально он его воспринимает.



Фальшивое пение, даже «гудошничество» не является показателем отсутствия музыкального слуха. Нередко ребенок слышит, что поет нечисто. Это происходит по нескольким причинам: неразвитые голосовые связки, рассогласованность между пением и слуховым контролем, непонимание задачи. Неточность в повторении ритмической формулы порой связана с неловкостью детских рук и др.

Важно учитывать и другие психические функции ребенка, особенно такие как уровень мышления, наличие внимания, воли и т. д. Они также играют значительную роль в музыкальном воспитании. Сообразительный, дисциплинированный и целенаправленный ученик даже со скромными способностями может сделать большие успехи.

На сегодня разработан комплекс заданий для выявления основных способностей. В частности, удачной является методика петербургского ученого и педагога Б. М. Березовского. Наиболее результативны различные задания с ранее выученной песней и двигательные импровизации под музыку .

Цель музыкального воспитания и образования на начальном этапе заключается не столько в приобретении различных сведений из области музыкознания, в развитии технических навыков игры на музыкальном инструменте, сколько в формировании основных музыкальных способностей. Связано это с тем, что наиболее *сензитивный* возраст для развития этих психических функций завершается к 9-10-ти годам. А активизация музыкальных способностей, как подчеркивал В. М. Бехтерев, происходит в результате разнообразной практической деятельности.

## *Лекция 2* Музыкальные вундеркинды: вопросы и ответы

Издавна дети с яркими, рано развившимися способностями привлекали всеобщее внимание. История сохранила немало имен детей, уже в первые годы жизни добившихся высокого профессионализма в том или ином виде творчества. Наша соотечественница юная Надя Рушева создавала неповторимые рисунки, француженка Мину Друэ в 8 лет писала философские стихи, итальянец Вилли Ферреро в раннем детстве дирижировал оркестром, в частности, в 7 лет он гастролировал в России, кубинец Хосе Рауль Капабланка и американец Сэмюэл Решевский, будучи детьми, удивляли шахматными достижениями. Еще два десятилетия назад российская и мировая музыкальная общественность следила за успехами Жени Кисина и Полины Осетинской, Вадика Репина и Максима Венгерова.

Этим необычным детям дали название *вундеркинд,* от сложного немецкого слова Wипс1егк1па|, что означает *«чудо-ребенок».* Вундеркиндов называют «золотым фондом» человечества. Они не только привлекают всеобщее внимание, но и являются объектом научного исследования. В том числе изучается и психологическая природа музыканта-вундеркинда. Своеобразным «эталоном» музыкального вундеркинда принято считать юного Моцарта.

Феномен вундеркинда ставит перед человечеством множество вопросов, среди которых, на наш взгляд, особенно следует выявить два. 1) Действительно ли вундеркинды обладают какими-то особыми способностями, или эти дети с первых лет жизни очень много занимались своей специальностью под руководством опытных учителей? 2) Почему, вырастая, не все вундеркинды становятся великими музыкантами? И наоборот, не все вы-



дающиеся композиторы и музыканты-исполнители входили в детстве в когорту избранных. Для примера обратимся к воспоминаниям Н. А. Римского-Корсакова о своих успехах в детстве: «Однако я все-таки играл у нее (у первой учительницы) гаммы, легкие экзерсисы и какие-то пьески. Помню, что играл я все это плохо, неаккуратно и был слаб в счете» *[Кирнарская* Д, 2000. С. 188]. Нарисованный Римским-Корсаковым портрет хорошо знаком почти каждому учителю музыки. И кто в этом нерадивом ученике увидит будущего выдающегося композитора? Американский ученый Николай Слонимский провел эксперимент: в 1950-х годах он стал следить за судьбой довольно многочисленной группы детей-вундеркиндов. По прошествии многих лет выяснилось, что из бывших вундеркиндов только 10% действительно стали крупными профессионалами. Знаменитый китайский виолончелист Йо-Йо-Ма приводит еще более неутешительные цифры. По его мнению лишь 2 % вундеркиндов «оправдывают» возложенные на них надежды.

В ответах на оба вопроса есть две точки зрения. Одна принадлежит представителям англо-американской психологической школы, другая - российским ученым. **Англо-американские исследователи считают,** что *вундеркинды не обладают какими-то особыми способностями.* Эти дети просто были поставлены в особо благоприятные условия и много занимались своей будущей профессией. Каждый ребенок с хорошими музыкальными способностями может достичь столь блестящих результатов. Данная точка зрения классифицируется следующим образом: «1) "терпение и труд все перетрут" или чем больше времени затрачено на овладение профессией, тем выше результат; 2)"чем раньше, тем лучше" - раннее начало занятий при очень активной поддержке родителей быстрее приведет к успеху; 3) необходима

правильная организация занятии, для чего нужен высококвалифицированный преподаватель; 4) необходим не менее чем десятилетний срок систематической тренировки, прежде чем удастся выйти на профессиональный уровень в какой-либо деятельности» *[Кирнарская Д.,* 2000. С.184].

**Ответ на второй вопрос представители англо-американского направления дают следующий:** многие вундеркинды не выдерживают мощного прессинга напряженных занятий музыкой с раннего детства, и по мере взросления они просто сгорают. В частности, американский психолог Эллен Винер считает: «Большая часть дарований так и не получает полного развития. Многие одаренные дети сгорают. Наибольшая трудность состоит в том, чтобы установить связь между детской одаренностью и взрослой творческой активностью, а также в том, что мы располагаем очень скупыми данными о тех одаренных детях, которые перестали быть таковыми, когда стали взрослыми» [Там же. С.185].

Однако эти выводы не выдерживают критики, хотя бы потому, что в российских специальных школах-десятилетках при Московской, Петербургской, Новосибирской и др. консерваториях, далеко не все ученики являются вундеркиндами, хотя обучают их с ранних лет педагоги очень высокого класса. При этом дети живут в жестком режиме, подчиненном будущей профессии, за их развитием ревностно следят и родители, и учителя. Что касается «сгорания» многих вундеркиндов по мере взросления, то этот вывод опровергается бесчисленными историческими фактами. Например, не «сгорел» Паганини, хотя отец обращался с ним очень жестоко, требуя многочасовых занятий скрипичной игрой; у Бетховена не вызвали отвращение к музыке подзатыльники и пинки пьяного отца, часто сопровождавшие



музыкальные занятия и т. д. Итак, почему одни «сгорают», а другие - нет? Разные характеры, здоровье? Вопрос при таком ответе остается открытым.

Гораздо более убедительна точка зрения отечественных психологов и музыковедов, согласно которой вундеркинды наделены особыми способностями. Исследователь феномена вундеркинда Д. К. Кирнарская предлагает комплекс способностей вундеркинда, в который входят: блестящие виртуозные данные, артистическая раскованность, яркий виртуозно-репродуктивный комплекс, хорошая музыкальная память. Как видим, центральное место в них отведено очень яркому *музыкально-репродуктивному комплексу* и столь же незаурядному *психофизическому комплексу успешной исполнительской деятельности.*

Детям свойственна склонность к подражанию, однако у вундеркиндов она принимает гипертрофированные формы. Благодаря активному техническому росту, вундеркинды быстро проходят детский репертуар и начинают играть «взрослые» произведения. Известен случай, когда девочка-вундеркинд за 1 год прошла то, что изучают в обычной семилетней музыкальной школе. В детстве она поражала окружающих своей игрой, однако, повзрослев, крупной пианисткой не стала. Это типичная судьба ребенка, одаренного только музыкально-репродуктивным комплексом, который, как мы знаем, дает возможность подражать, копировать чужое, но не создавать свой неповторимый стиль - исполнительский или композиторский. Способностей, образующих *комплекс вундеркинда,* вполне достаточно, чтобы достичь ранних успехов и удивлять окружающих (в первую очередь родителей), но совсем не достаточно, чтобы стать ярким и, тем более, великим музыкантом.

Однако встречаются вундеркинды, хотя и значитель-

но реже, которые обладают, помимо комплекса вундеркинда, еще и *музыкально-творческим комплексом.* Становясь взрослыми, они продолжают бурно развиваться и вырастают в крупных композиторов или музыкантов-исполнителей. Благодаря мощному музыкально-творческому комплексу, они способны создать свой стиль, внести в искусство более или менее значительный вклад. Тогда как вундеркинды без музыкально-творческого комплекса с наступлением юности постепенно «выравниваются» со своими «обычными» сверстниками. В детстве подражание не вызывает неприятия, но к молодому человеку предъявляются совсем иные требования, которым эти *бывшие вундеркинды* соответствовать не могут. Сами они тоже начинают относиться к своим успехам критически, так как в подростковом возрасте, что подчеркивал Л. С. Выготский, развивается чувство контроля, и это тоже не стимулирует их музыкальное творчество. Для того чтобы обозначить вундеркиндов, не обладающих музыкально-творческим комплексом, Д. К. Кирнарская вводит понятие *псевдовундеркинд.* Отличить вундеркинда от псевдовундеркинда практически невозможно. Истина раскрывается только, когда ребенок вырастает. История изобилует ошибочными характеристиками одаренных детей даже среди выдающихся музыкантов. По воспоминаниям Л. Л. Сабанеева, который в детстве отличался исключительными музыкальными способностями, будущность великого композитора ему прочил С. И. Танеев. «Один раз пришел к нам Танеев, питавший ко мне нежные чувства и, между прочим, признававший во мне "необычайные", по его выражению, композиторские дарования. Это убеждение питалось в С. И. тем фактом, что я виртуозно умел в то время писать "под Моцарта". Я искренне увлекался Моцартом, и отчасти не без влияния самого Танеева, для которого



Моцарт тоже был священным именем, изучил его манеру и его композицию настолько, что почти до болезненности чувствовал остро каждое отступление от этого ясного и светлого стиля (автору было тогда тринадцать лет)» [Там же. С. 189].

Выяснение психологической природы столь важного факта, что вундеркинды классифицируются на «настоящих» и псевдовундеркиндов, дает исчерпывающий ответ на вопрос: почему только очень малая часть особо одаренных детей становится выдающимися музыкантами.

Феномен вундеркинда выдвигает еще одну важную проблему. Как правило, одаренные дети с первых лет жизни поставлены в особые жизненные условия. Им многое прощается, их освобождают от бытовых обязанностей, ограждают от житейских неурядиц. У этих детей часто нет друзей-сверстников, они не получают навыков общения и т. д. Они должны только серьезно относиться к занятиям музыкой.

Эти «тепличные» условия, которые им создает семья, нередко ценой материальных лишений родителей, братьев и сестер, предполагают в будущем большую отдачу: ребенок *должен стать* крупным, известным музыкантом (композитором или исполнителем). Однако если одаренный ребенок только псевдовундеркинд, он никогда не оправдает возложенных на него надежд, и с возрастом будет поставлен в обычные житейские условия, к которым не был приучен. Судьбы многих вундеркиндов складываются печально, они нередко отказываются от профессии музыканта, не все могут стоически пережить горечь несбывшихся надежд. Поэтому важной задачей психологии и педагогики является разработка психологически верного отношения к особо одаренным детям. Вундеркинды - это действительно «золотой фонд человечества». Но нужно помнить, что истинный масштаб одаренности раскрывается только во взрослом возрасте.

## *Лекция 3*
## Воспитание музыкального восприятия как основы музыкальной культуры

Музыкальное восприятие, по мнению американского педагога и психолога Д. Марселла, создает «фундамент будущей музыкальной культуры». Поэтому вряд ли стоит подвергать сомнению тот факт, что, наряду с основным музыкальными способностями, оно требует целенаправленного развития и в сфере музыкального воспитания и образования, в том числе и специального. Если педагог ограничивается только обучением техническим навыкам, подготовкой к успешным концертным выступлениям и экзаменам, он никогда не воспитает настоящего музыканта. Потому что музыку прежде всего надо понимать и сопереживать, в ней надо уметь слышать смыслы.

Однако взгляд на развитие музыкального восприятия далеко не однозначен. Многие зарубежные психологи и педагоги считают, что главная задача воспитателя - создать ребенку условия для развития музыкального восприятия и предоставить ему полную свободу. Ребенок сам разовьется. В этой точке зрения есть влияние фрейдистской психологии. Отечественная наука и практическая педагогика исходят из положения, что ребенка надо направлять, а предоставить процесс развития музыкального восприятия воле случая неразумно. Установлено, что музыкальное восприятие поддается развитию, но для этого необходима научно-обоснованная планомерная работа.

Есть идея существования наиболее сензитивного (чувствительного) возраста для развития музыкального восприятия. Опыты, проведенные психологом и педагогом Н. А. Ветлугиной с младенческой группой, показали, что сенсорные задатки музыкального восприятия



формируются у большинства детей на первом году жизни. Малыши уже в первые месяцы реагируют на высоту музыкального тона и даже запоминают его, поворачивая головки в ту сторону, где они слышали этот тон раньше. Поэтому, если говорить о сензитивном возрасте, то практика и наука в лице В. М. Бехтерева, немецкого ученого и педагога П. Михеля и др. свидетельствуют, что развивать музыкальное восприятие следует начинать как можно раньше, но с учетом психологии дошкольника. Очень важны первые годы жизни, когда ребенок приучается слушать музыку.

Не менее значим для развития музыкального восприятия и младший школьный возраст (особенно первые его три года - 7-9 лет), именно в силу психических особенностей этого возраста, его исключительной восприимчивости и склонности к творчеству.

Результаты экспериментов В. К. Белобородовой и Г. С. Ригиной свидетельствуют, что для музыкального восприятия этого возраста характерны ярко выраженные *заинтересованность, эмоциональность, целостность, образность,* но *нерасчлененность, диффузность, неосознанность, недостаточная константность* и *избирательность.* То есть музыкальное восприятие еще мало развито. Однако есть любознательность и желание слушать музыку. И это возрастное качество необходимо максимально полноценно использовать. Как отмечалось ранее, в младшем школьном возрасте формируется стадия образования эстетических моделей, с которой, собственно, начинается становление музыкального восприятия как сложной интеллектуальной функции. При целенаправленных занятиях к третьему классу наблюдается значительный качественный скачок в развитии музыкального восприятия.

Вэтом процессе главным является совершенствование музыкального слуха и тренировка голосовых свя-

зок. Эффективен опыт моделирования музыкальных явлений. В основе методики должна лежать ориентация на целостность музыкального восприятия с выявлением наиболее ярких средств музыкальной выразительности.

Особое свойство этого возраста связано с *синкретичностью художественного восприятия.* Это надо непосредственно использовать при подборе методов и приемов для развития музыкального восприятия.

## *Лекция 4*
## Психология различных видов деятельности на уроках музыки

**Психология методов и приемов музыкальной педагогики.** С тем или иным видом деятельности неразрывно связан выбор методов и приемов. В основе музыкального воспитания и образования лежит комплекс методов общей и специальной педагогики, направленных на развитие основных музыкальных способностей, музыкального восприятия и общего психического и нравственного склада личности. При этом ведущую роль играют мотивация и заинтересованность. Использование разнообразных методов и приемов воспитания помогает поддержать интерес и устойчивость внимания. Наиболее популярен в музыкальной педагогике метод *эмоционального воздействия,* связанный с образной и яркой речью педагога, его способностью увлекать словом; он направлен на эмоциональную сферу, образное мышление. Повышенный интерес вызывает *эффект удивления.* Он развивает память, фантазию, мышление.

*Ситуация успеха* всегда концентрирует волю, действенность, актуализирует весь предшествующий опыт. Возникающая на занятиях *игровая ситуация* побуждает к активности, фантазированию, переключению внимания и т. д. Определенная *направленность игровой ситуации* формирует те или иные музыкальные способности, музыкальное восприятие.



Целая группа методов и приемов имеет интеллектуальную установку. Их можно применять и в работе с детьми младшего школьного возраста, но особенно они результативны в занятиях с подростками. Итак, *проблемно-поисковая ситуация* воспитывает внимание, волю, образное и логическое мышление, воображение. *Дискуссия* развивает логическое мышление, речь, память и т. д. *«Синергический эффект» (эффект обнаружения ошибки)* обостряет восприятие, мыслительные процессы, концентрирует опыт, а *метод сравнения* - внимание, восприятие, логические мышление, с ним тесно соприкасается *метод анализа.*

*Метод стимулирования* музыкальной деятельности создает эмоционально насыщенную атмосферу, побуждает к действенности, к проявлению индивидуальности. Он воспитывает художественные потребности, творческие навыки и приемы. При этом развиваются ощущения, музыкальное восприятие, основные музыкальные способности и т. д. Важное свойство этого метода заключается в стимулировании музыкально-репродуктивного и музыкально-творческого комплексов.

Все отмеченные методы взяты из общей педагогики, однако, они с успехом применяются в разных аспектах музыкального воспитания и образования. Развивая общие психические функции, в контексте музыкального искусства эти методы активно воздействуют на те психические компоненты, которые обусловлены только музыкальным творчеством. Они включают прежде всего весь комплекс основных музыкальных способностей и музыкальное восприятие.

К специфически музыкальным методам относятся *слуховой* и *наглядно-слуховой.* Они ориентированы на формирование основных музыкальных способностей и музыкального восприятия. *Слуховой метод* способствует более концентрированному музыкальному восприятию; *наглядно-слуховой* стимулирует ассоциативное мышление, внимание, память, носит яркий эмоциональный оттенок. Без применения этих методов невозможно развитие музыкально-репродуктивного комплекса как основы музыкальной одаренности. Благодаря звуковоспроизводящей аппаратуре, оба метода имеют широкое и разнообразное применение в музыкальной педагогике. Тем не менее, психологическое воздействие этих методов значительно возрастает при «живом» показе, если начинает играть (или петь) сам педагог. Известно немало примеров, когда на занятиях великих артистов исполнительский показ производил на учеников настолько сильное впечатление, что моментально достигался результат, на который при других обстоятельствах следовало потратить, по выражению Маяковского, *«сотни тонн словесной руды».* Такой тип слухового метода настолько активно стимулирует музыкально-репродуктивный комплекс, что педагоги в некоторых случаях считают целесообразным его использовать меньше. Здесь очень уместны воспоминания известной русской пианистки М. Н. Бариновой: «Незадолго до окончания моих занятий ... я учила фа-диез-минорный полонез Шопена. Когда я пришла на урок, Гофман проиграл его мне. Желая услышать критику моего исполнения полонеза, я попросила разрешения его повторить. Прослушав, Гофман заявил, что мне больше ничего играть не будет, так как я точно копирую его исполнение» *[Кирнарская* Д., 2004. С. 189].

С наглядно-слуховым методом тесно соприкасаются *методы взаимодействия* и *синтеза искусств.* Они дают большой материал для образования различных ассоциативных связей, развивают все уровни образно-ассоциативного и логического мышления: от понятий - до выводов. Благодаря сильному эмоциональному току, эти методы поддерживают устойчивость внимания, развивают фантазию, творческую активность, память, речь, ощущение, восприятие и т. д.



На практике разные методы и приемы действуют комплексно. Все зависит от методической установки педагога. Взаимосвязь методов преподавания предполагает введение различных видов деятельности на уроках музыки. Особенно наглядно это проявляется в процессе *музыкального воспитания,* где не стоит задача обязательного приобретения технических исполнительских навыков. В отечественном музыкальном образовании разнообразие видов музыкальной деятельности рассредоточено между предметами учебного цикла: сольфеджио, теория музыки, музыкальная литература, музыкальный инструмент и др. (если мы имеем дело с начальным образовательным звеном)*.

Каждая музыкально-педагогическая система ориентирована на определенный комплекс видов деятельности. Но во всех случаях их разнообразие необходимо для поддержки внимания и гармоничного развития всех психических функций, для большей эмоциональной насыщенности занятий.

Основным видим деятельности, как свидетельствует история музыкальной педагогики, следует считать *пение.* В процессе пения развиваются все стороны музыкального слуха, музыкальная память. Пение воздействует на эмоциональные и мыслительные функции,

" Мы неслучайно подчеркиваем, что речь идет только об отечественном музыкальном образовании, так как за рубежом начальное музыкальное образование, в подавляющем большинстве, предполагает только занятия на музыкальном инструменте.

воображение. Еще в древности отмечали, что во время пения происходит *нравственное очищение личности.* Тренаж голосовых связок благоприятно сказывается и на музыкальном восприятии, так как, мы это знаем, музыкальное восприятие носит слухомоторный характер, и прежде всего мышечная реакция голосовых связок является детектором эмоции. Для развития представлений, внутреннего слуха, внимания, уточнения контроля между голосовыми связками и слухом особенно полезно хоровое пение а' capreПа.

*В упражнениях на развитие чувства ритма* (с хлопками, притопываниями и т. д.) раскрывается естественная потребность детского организма в движении, активном действии. Подобные задания предполагают повышенную эмоциональную реакцию на метрическую пульсацию и ритмический рисунок.

*Слушание музыки* совершенствует музыкальное восприятие, музыкальную память, концентрирует внимание, аналитические функции. На обязательном обучении *уметь слушать музыку* настаивал выдающийся ученый-музыковед Б. Л. Яворский. Исследуя этот процесс, он пришел к выводу, что во время слушания музыки происходит: 1) **«освобождение интуиции», 2) «звуковысотное осознание», 3) «осознание схем музыкального быта»** *[Масленкова* Я, 1980]. В зависимости от репертуара, возможно первостепенное влияние как на образно-ассоциативное мышление, так и на логическое. *Импровизации под музыку* и *инструментальные импровизации* высвобождают двигательную энергию и художественную интуицию ребенка, стимулируют музыкально-ритмическое чувство, воображение. Выявление темперамента помогает ощутить свою индивидуальность. *Музыкальную игру* следует рассматривать как «синтетический» вид деятельности. Вытекая из потребнос-



теи детской психики, она является самым действенным средством в развитии познавательных способностей, в приобретении **практических навыков.** Исключительно высокая эмоциональная напряженность (от свободного перевоплощения и связанного с ним удовольствия) обостряет восприятие, память, усиливает работу воображения. Через игру воспитываются нравственные и творческие возможности ребенка. В игре через репрезентацию ребенок осознает себя как личность. Игра имеет психотерапевтическое значение. Характер игры подбирается в зависимости от возраста и развития детей: сюжетно-ролевая, игра-драматизация, проблемно-поисковая и т. д. Игра все чаще проникает и в специальную музыкальную педагогику, особенно на начальном этапе обучения. Она является важной составляющей и инструментальных методик, и предметов музыкально-теоретического цикла.

С игрой тесно соприкасается **театр.** Многие историки связывают возникновение театра с детской игрой. *Театральность как методический прием* очень эффективна в музыкальном воспитании. Как синтетический вид творческой деятельности театр соответствует синкретичное™ художественного восприятия детей, их желанию творчески осваивать мир, свободно перевоплощаться, так как театральность - свойство детской психики.

*Инструментальное музицирование* (в том числе на элементарных музыкальных инструментах) очень эмоционально по своей природе. Оно дает практические навыки, концентрирует внимание, развивает музыкальные способности, упорядочивает координацию слуховых впечатлений и движений.

Различные *задания по анализу звуковой среды,* например, по методике М. Шефера, обостряют слух, слуховую память, активизируют интеллект.

Во всех видах деятельности важную роль играют **навыки** - **доведенные до автоматизма целенаправленные действия, которые в результате сознательного многократного повторения одних и тех же движений выполняются без напряжения, с наименьшей затратой сил и с минимальным участием сознания.** Навыки не только облегчают труд, но и открывают возможности для творческой работы, освобождают нас от необходимости следить за менее сложными действиями.

Физиологическими основами навыков являются сложные условные рефлексы, системы временных связей, при которых одно возбуждение вызывает, как по цепочке, серию других возбуждений - *динамические стереотипы.* Выработка навыков зависит от деятельности не только коры головного мозга, но и его подкорки. Управление автоматизированным навыком осуществляется подкорковыми нервными центрами. Однако контроль за действием остается за корой больших полушарий.

Различают четыре вида навыков: *двигательные, мыслительные, сенсорные* и *навыки поведения.* Было бы наивным думать, что для музыкальной педагогики актуально приобретение только двигательных навыков. Весь комплекс навыков необходим и для музыкального воспитания, и тем более специального образования. Прочность навыков зависит от их практического применения. Если нет повторных действий, то постепенно утрачивается их высокое качество, совершенство движения, отработанное длительной тренировкой, в конце концов, навыки разрушаются. Стабильность навыков зависит от продолжительности их тренировки и от осмысленности процесса овладения навыком.

Навыки и умения формируются только в практической деятельности, осуществляемой методами упражнений и обучения.



**Детское музыкальное творчество в аспекте психологии.** С различными видами деятельности на уроках музыки неразрывно связаны творческие задания. По существу, их элементы, в большей или меньшей степени, входят почти в каждый вид деятельности. Через творчество лучше осваивается учебный материал. О роли творческого элемента свидетельствовал и опыт обучения игре на музыкальных инструментах, когда обязательно предполагалось изучение импровизации и композиции. Несомненна и практика мусического воспитания в Древней Греции.

Исключительно *сензитивен* для творческих заданий младший школьный возраст (7-11 лет). Его отличают *исключительная эмоциональность и любознательность, наивно-игровой характер познания, синкретичность художественного восприятия.* Все эти черты предполагают введение на уроках музыки различных музыкальных игр и сказок, использование синтеза и взаимодействия искусств, театрализации. Особенно полезны разнообразные импровизации - как двигательные, так и инструментальные.

Благодатным репертуаром для игр и двигательных импровизаций являются небольшие программные сочинения с яркими конкретными образами, чертами жанрового портрета. Наиболее привлекательные для детей образы: веселые, игровые, героические, сказочные, фантастические, а также сценки из детской жизни и картины природы.

С 11 лет начинается переходный возраст, когда происходят физиологические и нравственные изменения (голосовая мутация, чувство взрослости, легкоранимость и т. д.). Поэтому в данный период должны измениться певческие задания, двигательные импровизации, подвижные музыкальные игры. Для подростков харак-

терно активное формирование теоретического мышления, стремление к осознанию серьезных тем, сложных концепций. Это должно отразиться в ином, насыщенном фактами материале, в обогащении педагогического репертуара непрограммными инструментальными произведениями, сложными и крупными музыкальными формами. Развитие произвольного внимания предполагает более дифференцированное слышание музыкальной ткани.

Накопление слушательского опыта вкупе с аналитическим мышлением способствуют формированию эстетического вкуса и эстетического идеала как фундамента художественных взглядов. Чувство художественного самоконтроля способствует ответственному отношению к творческим заданиям. Проявившиеся в этом возрасте творческие устремления свидетельствуют, зачастую, о подлинной музыкальной одаренности, а не о комплексе псевдовундеркинда.

Детское музыкальное творчество находится в центре многих музыкально-педагогических систем XX века. Значение творческих заданий в массовом музыкальном воспитании и образовании, в отличие от профессионального композиторского образования - не в художественной ценности опусов, а в самой процессуальности, в развитии психических функций личности. В результате творческих занятий активизируется не только весь творческий комплекс ребенка, но и идет нравственное совершенствование его личности: развиваются работоспособность, целеустремленность, укрепляется, углубляется и облагораживается эмоциональный мир.

С музыкальным творчеством связана эволюция музыкального восприятия, воображения, а также конструктивного мышления. Творческие задания, их критические обсуждения формируют эстетический вкус. В процес-



се сочинения музыки, даже простейшего моделирования (то есть работы по образцу) отдельных элементов композиции, активнее и глубже осознаются средства музыкальной выразительности. Познание через акт творчества, в отличие от репродуцирования и просто восприятия информации, затрагивает более глубокие мыслительные слои.

Творческие задания даже в системе специального музыкального образования нельзя вводить императивным путем. Для них необходимо создать психологическую ситуацию, которая поможет ребенку ощутить потребность в творчестве. В этом не последнюю роль играет «педагогика сотрудничества», что подчеркивали многие ученые и педагоги, в частности, Н. А. Терентьева, К. В. Тарасова. По существу, педагогика сотрудничества лежала в основе детского творчества в педагогических системах Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского. Важны мотивация, эмоциональный и искренний тон общения. Дети должны почувствовать возможность проявить свою самостоятельность. Опыт педагогов-новаторов, например, ученого и педагога П. С. Волковой, подтверждает, что особенно на первых этапах детское творчество успешно протекает в синтетических жанрах. Об этом свидетельствуют и выводы Б. М. Теплова, сделанные им еще в 1940-е годы на основе экспериментов в московских школах.

Многие методики (Л. Г. Дмитриевой, К. В. Тарасовой, Н. А. Терентьевой) предполагают, что сочинению музыки должны предшествовать творческие элементы в играх, двигательные, вокальные и инструментальные импровизации. Практика показывает, что начальный этап сочинения музыки касается ладово-тембровых модификаций знакомого материала, затем - ритмических изменений, и только при определенном творческом опыте начинается сочинение «своих» мелодий. Л. С. Выготский

также подчеркивал, что на начальном этапе творческая деятельность должна быть комбинирующей. Необходимо создать условия для накопления детьми музыкального и художественного опыта, так как воображение и фантазия функционируют на основе опыта.

К творческим заданиям следует отнести и публичное выступление в концертах. Оно должно стать возможностью творческого самовыражения ребенка. С концертными выступлениями связано развитие артистизма. Цель артистического воспитания заключается не только в подготовке к профессиональному исполнительству (если речь идет о специальном музыкальном образовании), но и в обретении психологической раскованности, свободы творческого высказывания. Поэтому выход на сцену, что подчеркивалось нами в предыдущей части лекционного курса, должен быть максимально тщательно подготовлен, чтобы он доставлял радость общения с публикой, а не только волнение.

В заключение отметим, что Л. С. Выготский в работе «Воображение и творчество в детском возрасте» опроверг бытующее мнение, будто бы дети обладают большим творческим потенциалом, нежели взрослые, и их воображение намного активнее. Ученый доказал, что в детстве *нет критического контроля,* и именно это свойство психики делает ребенка раскрепощеннее в своих творческих высказываниях. И это нужно использовать во всех звеньях музыкальной педагогики. Если ребенок одарен и ему предстоит карьера музыканта, то творческие задания помогут раскрыть талант. Но во всех случаях творчество поднимает и музыкальное воспитание, и специальное образование на значительно более высокий результативный уровень. Оно мобилизует все психические свойства личности, а главное, дает мощный толчок к развитию эвристического комплекса и креативных способностей в целом.



## *Лекция 5*
## Роль ассоциативности в музыкальном образовании

Значение ассоциаций в формировании мышления человека было отмечено еще в древности. Свою лепту в изучение этой проблемы внесли ученые последующих столетий. Несомненно, положительную роль сыграл *ассоцианизм* при всех издержках этого направления. Новым этапом стали выводы на основе опытов И. И. Сеченова, доказавшего, что функцию сознания нельзя свести только к ассоциациям.

Ассоциации активно использовались в различных отраслях педагогики, так как они неисчерпаемы по своему содержанию. Их классификация (по *сходству, контрасту, смежности),* разнообразие отражаемых в них связей (внешних и внутренних) представляют для педагогов широкие возможности. Особенно важны ассоциации в период младшего школьного возраста. Ассоциативные связи с известной ребенку областью знаний ведут к освоению незнакомого материала.

Несомненно велика роль ассоциаций в музыкальном воспитании и именно в силу особой абстрактности музыкального языка. Практический контакт оставляет «слепок в мозгу». «Эти слепки - по словам А. Н. Леонтьева - помогают наладить слуховые контакты, связанные с осмыслением музыкального образа» *[Леонтьев А.,* 1981. С. 159]. О том, насколько важны в разных областях музыкального творчества ассоциации, свидетельствует опыт выдающихся музыкантов. В. Чемберджи, сопровождая С. Т. Рихтера в его последнем, наиболее протяженном турне, подчеркивала, что ассоциации составляли сильную сторону его духовной жизни.

Для художественного воздействия особое значение приобретают ассоциации, объединяющие понятия с представлениями и эмоциями. Музыкальное искусство опирается как на *внемузыкальные,* так и на специфически *музыкальные ассоциации.* В психике людей образуется общая для всех и индивидуальная для каждого ассоциативная среда. В музыкальной педагогике первоначально влияние идет через внемузыкальные ассоциации, и лишь впоследствии, с накоплением слушательского опыта, подключаются музыкальные ассоциации. Введение ассоциаций в педагогику представляет собой планомерный, целенаправленный процесс.

Благодаря ассоциациям формируется осознание многих образных элементов произведений, происходит погружение в сферу музыкальной семантики. Ассоциации важны для перехода от чувственной стороны восприятия к интеллектуальной. В возникновении ассоциаций большую роль играют метафоры. Их использование в педагогике необходимо не только для налаживания ассоциативных связей, но и для придания особой привлекательности и эмоциональной живости самому процессу обучения и воспитания. Благодаря метафорам возникают пространственные и временные ассоциации и представления, без которых немыслимо осознание параметров музыкальной формы, структурной составляющей фактуры.

К началу младшего школьного возраста музыкальный кругозор детей обычно весьма ограничен, а жизненный опыт, сведения о литературе, живописи обширнее. Поэтому необходимо, обращаясь к опыту ребенка, способствовать образованию ассоциативных связей для осознания музыкальных явлений. Ориентация на образно-ассоциативное мышление помогает не только вникнуть в музыкальное содержание, но и развить само образно-



ассоциативное мышление. Для этого нужно знание музыкальной семантики, детской психологии, индивидуальных особенностей ребенка, его жизненного и музыкального опыта.

Пути включения образно-ассоциативного мышления различны. Результативны методы и слухового воздействия, и наглядно-слухового, и сопоставления по контрасту и подобию (по жанрам, образам, средствам выразительности). Большое значение имеет разнообразный программный репертуар.

И. Л. Павлов считал ассоциации *универсальным явлением жизни человека.*

## *Лекция 6*
## Психологический ракурс ведущих зарубежных музыкально-педагогических систем XX века

На рубеже X1X-XX веков в европейском музыкальном воспитании намечаются новые тенденции. Если ранее оно было, в основном, *репродуцирующим*,* то есть направленным только на приобретение знаний, умений, навыков (например, пение в хоре, овладение теоретическими знаниями и т. д.), то к началу XX столетия педагоги и ученые приходят к выводу, что музыкальное воспитание должно носить *творческий* характер.

Педагогика прошлого, зачастую, не учитывала особенностей детской психологии и физиологии. Музыкальные занятия обычно проводились в строго «академической» форме, хотя детям требуется движение, их внимание еще недостаточно сконцентрировано и т. д., не давалась свобода их творческой инициативы. Положительные сдвиги стали намечаться в конце XIX века и сво-

* Об этом, в частности, писал Л. Н. Толстой в очерке о Яснополянской школе [см. «Из истории музыкального воспитания». М., 1990].

еобразно развились в ряде выдающихся музыкально-педагогических систем XX столетия. В них заложены основы музыкального воспитания будущего, которые продолжают ныне совершенствоваться. Именно психологические аспекты, на наш взгляд, послужили, в первую очередь, импульсом к новаторским устремлениям педагогов и композиторов, заинтересованных в воспитании многочисленной слушательской аудитории.

Во-первых, педагоги пришли к выводу, что «репродуцирующая» система недостаточно результативна. Порой музыкальные занятия не приобщали детей к музыке, а наоборот, отталкивали от нее. А любовь к искусству, зачастую, приходила позднее, на основе личного опыта. Во-вторых, передовая педагогика определила, что цель музыкального воспитания состоит не столько в передаче суммы знаний о музыке, сколько в воспитании любви к ней, развитии ребенка, его нравственных и творческих задатков. В-третьих, устоявшиеся формы преподавания музыки, порой, не приносили детям радости.

В основе музыкального воспитания должно было лежать творческое соучастие детей, ибо стремление к созиданию характерно для детской психики. К тому же и в прошлые столетия были элитарные учебные заведения, где музыкальное воспитание осуществлялось на творческой основе. Их достижения тоже имели немалое значение для создания новых музыкально-педагогических систем.

Музыкальная педагогика пришла также к выводу, что приобщение к музыке должно быть осознанным, апеллировать к нравственному миру ребенка, а форма проведения занятий - стать привлекательной для детей: включать движение, игру, свободную посадку, непринужденную форму общения. Важны и приятный ин-



терьер, разнообразные наглядные пособия, взаимодействия с другими видами искусства.

Одной из наиболее замечательных музыкально-педагогических систем XX века, своеобразно воплотивших отмеченные нами психологические аспекты, является система швейцарского композитора, дирижера и педагога **Э. Жака-Далькроза** (1865-1950). В ее основе лежит психологическое раскрепощение личности, высвобождение ее природных биотоков, их направленность на творческое самовыражение в *двигательных и инструментальных импровизациях.* Отсюда - определенный комплекс занятий: сольфеджио, пение в хоре, импровизация на рояле, гимнастика и, как более высокая ступень, -двигательная импровизация, отражающая образ звучащего произведения. Подобные занятия приводили к активному развитию музыкальности и совершенствованию эстетического вкуса.

К своей педагогической системе Э. Жак-Далькроз пришел в результате вывода, что в движении человек, особенно ребенок, выразительно отражает элементы музыкального языка, постигая его суть, и при этом становясь соучастником творческого процесса. Основой для методики выдающегося педагога послужила система Ф. Дельсарта (1811-1871) - крупнейшего французского педагога-хореографа. Он посвятил свою жизнь раскрытию тех законов, которые руководят человеческим телом в выражении чувств.

Музыка должна была жить не только в мимике и движениях ребенка, но и во всей сценической партитуре в целом. В коллективных импровизациях сочеталось воспитание индивидуальных и коммуникативных качеств.

Активное ритмическое и слуховое воспитание по системе Жака-Далькроза ведет к бурному развитию *всех основных музыкальных способностей,* совершенствованию

нравственного мира ребенка, становлению его *художественного вкуса.* Одно из первостепенных значений принадлежит ритмическому воспитанию. Жак-Далькроз создал «сольфеджио для тела», где органично сочетались музыка и движение. Но все это служило более высокой цели - воспитанию человека с помощью ритма.

Система Жака-Далькроза направлена не только на ритмическое, но и на активное слуховое воспитание. Формированию абсолютного слуха и необыкновенному увеличению объема музыкальной памяти способствует уникальная методика занятий по сольфеджио. Дети сольфеджируют с 5-6-летнего возраста в течение нескольких лет. Положительно сказывается свободная посадка во время уроков. Система занятий апеллирует к ассоциативному мышлению ребенка. Опираясь на активную детскую реакцию, методика ведет к быстрому усвоению множества тональностей. На основе ассоциаций постигаются интервалы, на ассоциативной цепочке основано изучение гармонии.

Психологические принципы Жака-Далькроза послужили во многом импульсом к развитию системы выдающегося немецкого композитора и педагога **К. Орфа** (1895-1982). Цель педагогических постулатов Орфа заключается в воспитании личности, всех ее творческих возможностей. Концепция системы Орфа зиждется на *принципе взаимодействия искусств,* на *фольклорной архаике.* Так же, как и у Жака-Далькроза, первостепенная роль в системе Орфа принадлежит ритмическому воспитанию, потому что ведущей музыкальной способностью Орф считал *чувство музыкального ритма.*

По мнению немецкого исследователя В. Келлера, то новое, что ввел К. Орф, в отличие от Э. Жака-Далькроза, - это элементарные музыкальные инструменты и фольклорная архаика как основной музыкальный материал. Причем и фольклор, и элементарные музыкальные инструменты именно того народа, дети которого будут обучаться по системе Орфа. Поэтому пять томов «Шульверка» Орфа (сборников материалов для импровизаций), по замыслу автора, надо рассматривать не как законченное методическое пособие, а как импульс для педагогической фантазии. В этом кроется основной, глубоко новаторский постулат - направление психики ребенка к «памяти предков» (термин К. Юнга). Подобно тому, как синкретично было искусство древнего человека, синкретично и художественное восприятие детей. Поэтому в системе Орфа слово сливается с ритмом, мелодией и движением, образуя элементарный музыкальный театр.

Подобно Жаку-Далькрозу, Орф обращался к самым близким детской психике жанрам: игре и сказке, а театр трактовался им как игра-перевоплощение. Во время занятий обилие ритмодвигательных и речевых импровизаций вело к сильному эмоциональному переживанию, совершенствованию речи и музыкальных представлений. Причем развитие речи, как важнейшего компонента мышления, происходило не только благодаря проникновению в вербальный смысл слова, но и его четкому произнесению, музыкальному интонированию и соотнесенности с движением.

Через разнообразие певческих упражнений, многоуровневое воздействие элементарного музыкального театра, а также музицирование на элементарных музыкальных инструментах воспитывалось музыкальное восприятие. В коллективных импровизациях оттачивалась быстрота реакции; в них ребенок осознавал себя как личность и, вместе с тем, как часть творческого содружества. В двигательных упражнениях и импровизациях происходило высвобождение природных биотоков ре-

бенка. Естественная потребность в движении сливалась с активизацией творческой энергии.

*Мусическое воспитание* по системе Орфа содержит синтез интеллектуального, эмоционального и творческого начал. В системе Орфа развивается не только чувство ритма, но и весь комплекс основных музыкальных способностей. Активизируются разные стороны музыкального слуха: звуковысотный, интонационный, гармонический (благодаря совместному музицированию), динамический (через обилие упражнений на контрастную динамику, пение с тихим аккомпанементом и т. д.), тембровый, чему служит приобщение с первых занятий к элементарным музыкальным инструментам. На более высокой ступени развития, когда дети начинают импровизировать в простых формах, развивается архитектонический слух.

Отдельно следует остановиться на активизации интонационного слуха. Это происходит прежде всего через пение. Эмоциональность методики, обилие неординарного, постепенно усложняющегося музыкального материала, импровизационные упражнения - все это ведет к увеличению объема музыкальной памяти. Немаловажную роль в этом играет и развитие музыкальных представлений через ассоциативность. Насыщенность творческими элементами способствует бурной эволюции воображения и музыкального интеллекта.

К «памяти предков» через архаику венгерского фольклора направлена система венгерского композитора и педагога **3. Кодая** (1882-1967). По замыслу 3. Кодая и его единомышленника, крупнейшего композитора XX века Б. Бартока (1881-1945) исконный венгерский фольклор, который был почти утрачен из-за политических катаклизмов, должен был стать основой педагогического репертуара в общеобразовательной школе. Таким образом, через архаичные фольклорные образцы,



направляющие музыкальное восприятие к глубинам подсознания, к «памяти предков», венгерскому народу можно было вернуть его родной музыкальный язык.

В основе музыкально-педагогической системы 3. Кодая лежит многообразие певческих упражнений. Из всех видов музыкальной деятельности ведущая роль принадлежит хоровому исполнительству. Детально разработанная певческая методика ведет к активному развитию всего психического комплекса ребенка, а не только связанного с музыкальными способностями. Это происходит через активизацию голосовых связок и многообразие певческих ассоциаций. Важную роль играет релятивная сольмизация. Благодаря пению формируется общая культура личности.

Педагогический метод голландского педагога **П. ван Хауве,** возникший в конце 1960-х годов, обращен к наиболее сущностному свойству детской психики: к *потребности в игре.* «Чтобы музыка доставляла детям радость, мы должны приспособиться к детскому восприятию, говорить с детьми на языке, который им привычен ...» (П. ван Хауве *[Найнис К.,* 1990. С. 130]). Игра проходит через все виды музыкально-практической деятельности. Она становится тем системным стержнем, который придает методике единое стройное целое.

Методика голландского педагога органично соединила элементы систем К. Орфа и 3. Кодая. Из системы Орфа была заимствоваана опора на склонность детей к игре, творческому самовыражению в импровизации, театральности. В методике ван Хауве театральность становится одним из средств развития музыкальности. От Кодая ван Хауве воспринял принципы развития слуха (особенно интонационного и внутреннего).

Два уровня в методе «музыкального пробуждения» **Ф. Делаланда** (Франция, 1970-е годы) также основаны на высвобождении природных психологических свойств ребенка: его склонности к игре, к «производству шумов»,

к активной спонтанности и раскрепощенности. На первом уровне ребенок должен развиваться «из себя», без каких-либо ограничений. «Нельзя привести ребенка к результату, который заранее предопределен. У него есть некая тенденция, с которой надо считаться» (Ф. Делаланд, *[Акопян К.,* 1990]).

Второй уровень предполагает активизацию мыслительной деятельности, дифференциацию музыкального восприятия, развитие воображения через творческое самовыражение, приобретение навыков музицирования. Ведущим приемом является непринужденная игра с тембрами, ритмами, импровизация, совместное музицирование, темброво-ритмический театр, где звуки становятся «персонажами». Благодаря игровым формам, Делаланд выявляет *творческие возможности* ребенка, что способствует чуткому *восприятию звуковой среды.*

Зарубежные музыкально-педагогические системы последних десятилетий содержат ряд психологических тенденций, порой диаметрально противоположных. Это - активное *соучастие* в воспитательном процессе и *пассивно-созерцательное поведение* детей на уроках музыки, приоритет в накоплении практических навыков музицирования, своего рода *«утилитаризм»,* и сугубо *«эстетское»* направление. Ярко выражена тенденция к развитию не только музыкальных, но и внемузыкальных ощущений и представлений, как, например, в системе канадского ученого и педагога **М. Шафера.** В ряде методик музыкальное воспитание все более обращено к творческому и интуитивному началам детской психики, как методика американского педагога **Р. Винера.**



## *Лекция 7*
## Психологический ракурс ведущих отечественных музыкально-педагогических систем XX века

Отечественная музыкальная педагогика XX века опирается на достижения передовой русской музыкально-педагогической мысли предыдущего столетия. Центральная идея, которая проходит через все столетие, - задача всеобщности начального музыкального образования.

В музыкально-эстетических системах первых десятилетий XX века - **Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, Н. Я. Брюсовой, Н. Л. Гродзенской, В. Н. и С. Т. Шацких** и др. включались разнообразные формы инструментального музицирования, творческие и аналитические задания, в том числе слушание и сочинение музыки, импровизации. Музыкальное воспитание стало активизировать мыслительные способности, комплекс творческих задатков, формировать эстетический идеал.

Крупнейшие музыканты-педагоги участвовали в создании программы музыкального воспитания и всеобщего музыкального образования для единой трудовой школы. Ее внедрение в первые годы советской власти принесло значительные результаты, однако окончательная реализация этого проекта не получила своего воплощения.

Выдающимся достижением была музыкально-педагогическая система **Б. Л. Яворского** (1877-1942), основанная на **теории ладового ритма.** Согласно этой теории, всякий музыкальный язык есть порождение эпохи. Поэтому для воспитания подлинной музыкальной культуры необходимо опираться на музыку разных стилей, национальных школ и эпох. В системе важную роль играло воспитание слуха, который, по мнению Яворского, следовало развивать в следующих аспектах: 1) «слух

строя», 2) «слух лада», 3) «слух временной», 4) «слух архитектонический», 5) «чувство логики». *[МасленковаЛ.,* 1980].

Яворский считал, что целью музыкального воспитания является формирование музыкального мышления, основанного на широком охвате художественных явлений. Особое значение он придавал развитию логического мышления. Отдельные задания предназначались для обострения музыкального восприятия как одной из важнейших психических функций. Этой цели во многом служили введенные по инициативе Яворского в 1920-е годы во многих московских школах уроки слушания музыки. В процессе слушания музыки концентрировалось внимание, высвобождалась музыкальная интуиция.

Яворский исходил из целостного восприятия ребенком явлений жизни и искусства, поэтому в основе его методических принципов лежало привлечение различных музыкальных и внемузыкальных ассоциаций. Разнообразная система творческих заданий опиралась на теорию «общего эмоционального знака» Л. С. Выготского. Творческое воспитание по методу Яворского выявляло индивидуальные свойства личности, способствовало ее нравственному совершенствованию.

Фундаментом музыкально-педагогической системы **Б. В. Асафьева** (1884-1949) стала **теория интонации,** согласно которой интонация является *смысловой единицей музыки.* Музыкальное воспитание рассматривается как формирование активного сознательного восприятия музыки. Этому служат различные виды деятельности, а также методические принципы на основе *тождества* и *контраста.* Во внимании к театральному жанру проявляется ориентация на синкретичность детского художественного восприятия. Музыкальное мышление воспитывается как проникновение в интонационный смысл. Разнообразная исполнительская деятельность направлена в системе Асафьева на активизацию музыкального слуха как основы музыкальных представлений.



Большая роль отводится развитию творческих навыков. Особенно Асафьев выделял момент *«пробуждения», «вызывания»* творческого дара. Репертуар в системе Асафьева ориентирован на воспитание высокого эстетического вкуса, на осознание национальных основ музыкального языка.

Обобщением отечественного опыта и отражением художественных требований 1960-70-х годов XX века стала система известного советского композитора **Д. Б. Кабалевского** (1904-1987). Она основывается на воспитании музыкального мышления с помощью внемузыкальных и музыкальных прежде всего *жанровых ассоциаций,* которые Кабалевский обозначил как **«три кита»:** *песня, танец, марш.*

Гибкое взаимодействие разнообразных приемов и методов служит в системе Кабалевского для поддержки интереса, концентрации внимания. Единство интеллектуального и эмоционального воздействия, целостное восприятие различных видов искусства, акцент на их связи с жизнью направлены на расширение музыкального кругозора, глубинное постижение музыкального языка.

Педагогическая концепция Кабалевского раскрывает детям нравственную суть искусства, воспитывает в них высокие личностные качества. Система Кабалевского имела для своего времени прогрессивное значение. В программе Кабалевского изучение музыки превращалось з важную дисциплину школьных учебных планов.

В последние десятилетия появились новые отечественные методические системы, обобщающие опыты Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, а также зарубежных педагогов.

Поиском новаторских методов обучения, максимально способствующих «раскрепощению созидательных сил ребенка», является исследование и методическая система ученого и педагога **Л. Г. Дмитриевой.** Автор считает, что в основе музыкального воспитания должна лежать система творческих заданий, в отличие от педагогики прошлого, опирающейся, в основном, на репродуцирующую деятельность. Этот вывод сделан в силу глубокой психологической аргументации: 1) «высокий уровень познания мира через творчество», 2) «всестороннее развитие личности в результате занятий музыкальным творчеством», 3) «природа искусства и практика его восприятия», 4) «природная активность ребенка, его постоянное стремление к творческой деятельности» *[Дмитриева П.,* 1981. С. 27].

Развитию творческого потенциала детей посвящена монография петербургского ученого **Н. А. Терентьевой** [1990] и разработанная на факультете музыки Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена программа по музыке для начальных классов общеобразовательных школ (составитель профессор Р. Г. Шитикова). Определяющими психологическими факторами в творческом развитии младших школьников, по мнению автора монографии и составителя программы, являются эмоциональное сопереживание и эстетическое восприятие. Урок музыки рассматривается как процесс выявления творческих возможностей ребенка, оптимизации его воображения, креативности и эмоционально-образной сферы - основных составляющих творческого процесса. Для творческого восприятия музыки необходимо гармоничное взаимодействие воображения, чувства и мышления.

Этому, считает Н. А. Терентьева, служат интегрированные уроки музыки, основанные на педагогике сотруд-



ничества. Важная роль отводится *эмпатии* - сопереживанию учителем настроения ученика. Цель педагога - через эмпатию создать творческую обстановку. Определяющая роль игры и импровизации также обу-словлена психологическими предпосылками.

Исследование ученого и педагога **Л, Григоровской** «Развитие образного мышления мпадших школьников и подростков средствами музыки» и созданная на его основе методика, ориентированы на стимуляцию воображения, пробуждение эмоциональных и мыслительных функций.

В основе системы ученого и педагога П. С. **Волковой** также находится принцип творческой деятельности ребенка как фундамента музыкального воспитания. Опираясь на синкретичность детского художественного восприятия, наивно-игровую форму познания действительности, Волкова предлагает в качестве метода синтез искусств, а основными формами деятельности - *игру и театрализацию.* Подобное соединение способствует исключительной эмоциональной насыщенности урока, формированию мировоззренческих идеалов и является мощным стимулом к саморазвитию. Как показала практика занятий Волковой, почти все выпускники ее класса отличаются высокой музыкальной культурой и активными творческими возможностями.

В массовом музыкальном воспитании с успехом используются принципы многих методик профессионального музыкального образования прежде всего по преподаванию сольфеджио: **В. В. Кирюшина, А. В. Барабошкиной, М. Картавцевой, Г. И. Шатковского, В. Шеломова** и др. Например, в система Кирюшина используется метод образно-эмоционального воздействия. Через сказку автор вводит детей в мир сложных научных понятий. Сочетание зрительных и музыкально-слуховых

ассоциации воздействует на подсознание, и дети прочно усваивают материал [см. его «Библиотеку музыкального мифа»].

В методических рекомендациях профессора петербургской консерватории Н. А. Бергер могут привлечь внимание графическая фиксация ритмического рисунка, опора на эмоционально-двигательную природу ритма. Разработки петербургских музыкантов С. М. Мальцева и Г. А. Шевченко имеют важное значение для обучения импровизации: инструментальной и на ее основе двигательной и т. д*.

В целом возможен вывод: музыкальная педагогика последних десятилетий в России, как и за рубежом, исходит прежде всего из психологических особенностей ребенка. Это проявляется в ориентации большинства систем на синтез и взаимодействие искусств в силу **синкретичное™ детского художественного восприятия, на игровую деятельность, на любимый детьми мир сказок.** Постоянное стремление детей к творческому самовыражению, их активность и непосредственность находят свое выражение в различных творческих заданиях.

Музыкальное воспитание все более обретает черты **продуктивного творческого процесса.**

* Перечень раоот по музыкальному воспитанию и образованию можно значительно продолжить.



## *Заключение*
# Основные психологические проблемы современного музыкального воспитания

Перед современным музыкальным воспитанием сегодня стоит целый ряд этических проблем. Многие из них имеют давнюю предысторию, но есть и те, что появились только в последние десятилетия, как результат изменения социально-психологического климата в мире и как следствие научно-технической революции. В большинстве своем они имеют психологическую основу и связаны либо с особенностями психологии современного человека, либо с психологическим воздействием музыки, либо с психологией отношения человека к музыкальному искусству. Поэтому обозначим данные проблемы как *этико-психологические* и попробуем отметить хотя бы наиболее важные из них.

В первую очередь, к ним следует отнести проблему **мотивации музыкального воспитания,** из-за которой и у нас в стране, и за рубежом музыкальное воспитание во многих случаях оставляет желать лучшего. Если в педагогике древних цивилизаций или Средневековья необходимость музыкального воспитания не вызывала сомнений, то впоследствии, особенно начиная с Нового времени, роль музыки в воспитательно-образовательном процессе стала уменьшаться, и в последние десятилетия XX века проблема мотивации приобрела особую остроту. Происшедшие процессы свидетельствуют о том, что нарушена гармония между воспитанием и образованием. В погоне за объемом информации, за углублением определенных, так называемых, более *«практичес-*

*ки-значимых»* знаний упущена забота о формировании нравственного мира ребенка и подростка. Преподаватели музыки зачастую сталкиваются с недооценкой значения предмета «музыка» на всех уровнях: как в педагогической среде, так и со стороны родителей.

Одним из доказательств необходимости музыкального воспитания, полноправного существования музыки среди других предметов школьного цикла являются история возникновения искусства и опыт педагогики, начиная с древних цивилизаций. Если исходить из положения о преемственности культурных традиций - как основы развития человечества, то необходимо признать *всеобщность музыкального воспитания высокого уровня.*

Издревле музыкальному воспитанию придавалось общегуманитарное значение, за ним признавалась ведущая роль в нравственном и интеллектуальном совершенствовании личности. С одной стороны, это связано с особенностями средств музыкальной выразительности, их влиянием на психику, с другой - со способностью музыки, как никакого другого вида искусства, моделировать сложнейшие процессы духовного мира человека на уровне сознания и подсознания, наконец, с ее исключительно сильным нравственным воздействием на эмоциональную сферу и духовный мир человека, что приобретает сегодня особую актуальность.

Нельзя забывать и о **компенсаторной функции музыки.** Большая нравственная и психическая нагрузка в современной жизни, ее стремительные темпы в совокупности с тотальной технизацией пагубно влияют на нервную систему людей, особенно детей. Компенсаторная роль музыки заключается в том, что она дополняет недостаток в удовлетворении базовых потребностей в сфере подсознания. Музыка способна доставлять удовольствие, наслаждение, приносить духовное очищение -



и в этом ее главное предназначение. Ныне уроки музыки, в известной мере, играют *лечебно-профилактическую роль.*

Другая, не менее важная проблема - **проблема репертуара,** который звучит на уроках музыки и который окружает ребенка. Если педагоги прошлых времен призывали к высокохудожественному репертуару (вспомним полемические строки В. В. Стасова или Б. В. Асафьева), то сейчас еще встает и проблема нравственной сути музыки. Это касается прежде всего многих образцов поп-культуры, но, порой, и академических.

В философских и педагогических трактатах прошлых веков говорилось о смягчении и облагораживании нравов под воздействием музыки. Но знали и другое, что влияние музыки может быть как положительным, так и отрицательным, способным будить в подсознании низменные инстинкты. Существовало, так называемое, тайное знание, включающее законы воздействия музыки на психику, которые находились под строгим контролем у служителей культа. Произведения искусства создавались строго по законам красоты и *благотворного воздействия на психику.* Это лежало в основе художественного метода. Ныне всеобщий для музыки закон гармонии и красоты, о котором говорил Моцарт, нередко игнорируется. Крупнейший композитор XX века, один из столпов музыкального авангарда Д. Кэйдж, более 40 лет назад сказал: «Моя музыка приближает, скорее, к разрушению, чем к созиданию, к аду, чем к раю, к уродливому, чем к прекрасному»*. Музыка зачастую теряет свое высокое нравственное предназначение. Что же можно сказать о многих образцах поп-культуры, под влиянием которых находится ныне большинство детей и подро-

* Из выступления канадского ученого П. Вайнцвайга в РГПИ им. Гнесиных в марте 1992 г.

стков? Такая музыка пагубно воздействует и на душевное, и на физическое здоровье человека.

Существует, так называемый, «коэффициент вариаций», суть которого заключается в том, что звуковую информацию несет акустический поток, частотные и амплитудные характеристики которого различны. Если данные звукового сигнала таковы, что на определенных малых звуковых отрезках акустический поток не меняет своих физических характеристик, вариации в изменении его энергии очень низки, то этот звуковой сигнал стимулирует разобщение, нарушение связей между правым и левым полушариями головного мозга*. В произведениях классической музыки коэффициент вариаций обычно выше 30%. Например, записи М. Каллас содержат 89% коэффициента вариаций. Подобный акустический поток носит творческий характер, стимулирует работу воображения и т. д. Коэффициент вариаций репертуара дискотек не выше 19%, а некоторых поп-групп - 0,2, 0,3 %. Эксперименты подтвердили, что у человека повышается артериальное давление, ухудшается кровоснабжение головного мозга. Громкость при подобном звуковом потоке должна увеличиваться. Предел возможного, который может воспринимать человек без риска для жизни - 90-100 децибел.

Изменения, происходящие в организме человека, равноценны влиянию алкоголя в чрезмерных дозах или наркотиков. Индийские, тибетские шаманские ритмы, связанные с ними ритмы рок-музыки оказывают воздействие на «третий глаз» - шишковидную железу в центре головного мозга (эпифиз), в результате чего происходит ломка психики.

* Данные использованы из дипломной работы выпускницы РГПУ им. А. И. Герцена И. Цыплёнковой: «Терапевтические свойства музыки и возможности их использования в воспитании школьников» защищенной в 1995 г. под руководством кандидата искусствоведения, доцента И. Н. Налётовой.



Проблема эта обостряется и тем, что в XX веке образовался исключительно большой разрыв между академическим и массовым искусством. Еще в 1920-е годы Б. В. Асафьев писал «об отрыве профессионального творчества от слухового восприятия масс» *[Асафьев* Б., 1973]. Сегодня эта проблема встает по-новому: чрезмерное увлечение рок-культурой делает молодых людей невосприимчивыми к иному музыкальному языку.

Понятие «бытовая музыка» всегда было очень разнообразным. По словам Б. В. Асафьева, бытовая музыка сопровождает человека «от колыбели - до похоронного марша». В последние годы жанровый объем бытовой музыки чрезвычайно сузился. В результате дети подсознательно воспитываются односторонне. Сегодня, как никогда, актуальна китайская поговорка: *«Разрушение любого государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий чистой и светлой музыки народ обречен на вырождение».*

Усложняет музыкальное воспитание и **чрезмерная перегруженность и «загрязненность» бытового музыкального фона,** который также является одной из важных составляющих музыкального воспитания. Это обусловлено обилием малохудожественной информации, особенно в сфере массовой культуры. Данный процесс усиливается СМИ и огромным числом низкопробных звукозаписей. Встает проблема **этического отношения к музыке.** Значение музыки как бытового фона сегодня велико как никогда, а это снижает её *высокие нравственно-воспитательные и познавательные функции.* Наконец, нельзя не учесть, что ныне во всем мире стоит задача *сделать общее образование (и не только общее) более эффективным,* и музыкальное воспитание должно сыграть в этом процессе значительную роль. Сегодня в результате постоянных контактов со сверхмощными звучаниями у большинства современных ре-

бят произошла адаптация к избыточным децибелам. Кто «помог» им установить для себя такую «норму» - вопрос многозначный. Но данное явление аномальное. Эти дети музыкальному воспитанию, практически, не поддаются.

Ныне явно стоит проблема экологии и человеческой психики, и искусства музыки. Подобно тому, как люди оценивают загрязненность окружающей среды, радиоактивный фон, приучают малышей с первых лет жизни к правилам личной гигиены, они должны для себя решить вопрос: насколько громкой может быть звучность музыки, особенно для детей? И поставить точки над I в этом вопросе.

Все перечисленные проблемы связаны и с музыкальным образованием, так как будущее музыкального искусства напрямую зависит от того, появится ли широкий круг просвещенных любителей музыки, или академическое искусство будет необходимо только небольшой группе эстетов?



## Литература

*Акопян К.* Метод музыкального воспитания Фр. Делаланда // Эстетическое воспитание: теория и практика. М.: Музыка, 1990.

*Арановский М. Г.* Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества / Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 1.

*Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.

*Арановский* М. ГО двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Тбилиси: изд-во АН ГССР, 1978. Т. 2.

*Арановский М. Г.* Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Л.: Музыка, 1975. Вып. 1.

*Арановский М. Г.* Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора (к постановке проблемы) // Вопросы музыкального стиля. П.: Музыка, 1978. С. 140-156.

*Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.: Музыка, 1973.

*Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Изд. 2-е. Кн. 1, 2.

*Асафьев Б. В.* Слух Глинки // Избр. Тр. М.: АН СССР, 1952. Т. 1. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта фортепианного факультета Московской консерватории / Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М., 1992. Вып. 1.

*Бехтерев В. М.* О влиянии музыки на человеческий организм. СПб., 1910.

*Бехтерев. В. М.* О воспитании в младенческом возрасте // Вестник психологии и криминальной антропологии и педагогики. СПб., 1913. Т. 10. Вып. 3.

*Блинова М. П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. М.: Музыка, 1974.

*Блок В. М.* Метод творческой работы Прокофьева. М.: Музыка, 1979.

Большой энциклопедический словарь. (БЭС) М.: Большая Российская энциклопедия. СПб.: Норакт, 1999. Изд. 2-е.

*Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Мышление. Речь. Опыт системного исследования. СПб.: Композитор, 2006.

*Бочкарёв Л. Л.* Проблемы психологии музыкальных способностей // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. М.: Музыка, 1982.

*Бочкарёв Л. Л.* Психологические аспеюы подготовки музыкантов-исполнителей к концерту // Тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975. Вып. 22.

*Бочкарёв Л. Л.* Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей // Вопросы психологии. 1975. № 1.

*Бочкарёв Л. Л.* Психология музыкальной деятельности. М.: изд. дом «Классика - XXI» 2006.

*Бычков А.* Исследуя музыкальные автографы композитора // Сов. музыка. 1972. № 1.

*Вагнер Р.* Избр. статьи. М.: Огиз-Музгиз, 1935.

*Ветлугина Н. А.* Возраст и музыкальная восприимчивость // Восприятие музыки. Сб. статей / В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Витанова-Сталева Л.* Развитие музыкально-мыслительной деятельности у детей. (Интуитивное и сознательное восприятие) // Музыкальное искусство и формирование человека. Киев, 1982.

*Волкова П. С.* Музыкальные занятия в школе: Методические рекомендации для преподавателей 1-Ш кл. общеобразовательной школы. Астрахань, 1993.

*Волконский С.* Художественные отклики. СПб., 1912.

Вопросы воспитания музыкального слуха. Сб. науч. тр. П.: Музыка, 1987.

Восприятие музыки. Сб. статей/В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. СПб.: Союз, 1997.

*Выготский Л. С.* Развитие высших психических функций. М.: Знание, 1972.

*Гессен А.* «Все волновало нежный ум...» Пушкин среди книг и друзей. М.: Художественная литература, 1983. Изд. 2-е.

*Глазунов А. К.* Письма, статьи, воспоминания. М.: Музгиз, 1958.

*Глинка М. И.* Записки. М.: Гос. муз. издат, 1952.

*Готсдинер А. Н.* Музыкальная психология. М.: 1МВ Магистр, 1993.

*Готсдинер А. Л.* О стадиях формирования музыкального восприятия // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974.

*Готсдинер А. Л.* О восприятии музыки и музыкальном слухе // Роль музыки в воспитании детей и юношества. Л.: Музыка, 1981.

*Григорьев В. Ю.* Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации // Муз. исполнительство и современность. М.: Музыка. 1988. Вып.1.



*Григорьев В. Ю.* О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. М.: Музыка, 1980. Вып.2.

*Грубер Р. И.* Всеобщая история музыки. М.: Музыка, 1965. 4.1.

Денисов Э. Музыка и машины // Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972.

*Дмитриева Л. Г.* Творческое развитие школьников на уроке музыки. М.: Педагогика, 1981.

*Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. Х-Х1У века. М.: Музыка, 1983.

*Евлахов О. А.* Проблемы воспитания композитора. Л.: Сов. композитор, 1963.

*Закс К.* Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира. Л.: Огиз-Музгиз, 1937.

*Захарова О.* Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство / Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М.: изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1989. Вып. 104.

*Иванов-Борецкий М. В.* Первобытное музыкальное искусство. М.: Огиз-Музгиз, 1935.

*Иванченко Г. В.* Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, преспективы. М.: Смысл, 2001

*Игумнов К. Н.* О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1974. Вып. 3.

*Кабалевский Д. Б.* Воспитание ума и сердца. М.: Музыка, 1981.

*Кабалевский Д. Б.* Как рассказать детям о музыке. М.: Музыка, 1989.

*Кадцын Л. М.* Музыкальное искусство и творчество слушателя. М.: Высшая школа, 1990.

*Казанцева Л. П.* Автор в музыкальном содержании. Исследование. Астрахань, 1999.

*Казанцева Л. П.* Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни. Лекции по курсу «Теория музыкального содержания». Астрахань, 2004.

*Кандинский-Рыбников А. А.* Соната К124 как пример риторического мышления Доменико Скарлатти // Музыкальная риторика и фортепианное искусство / Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М.: изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1989. Вып. 104.

*Кассиодор.* Введение к псалмам // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966.

*Кириллина Л.* Творческий процесс Бетховена в связи с теоретическими учениями XVIII века // Процессы музыкального творчества/Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 1.

*Кирносова Е.* От наброска к черновой рукописи // Процессы музыкального творчества / Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М. изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 1.

*Кирнарская Д. К.* Музыкальные способности. М.: Таланты - XXI век, 2004.

*Кирнарская Д. К.* Феномен музыкального вундеркинда // Процессы музыкального творчества / Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 4.

*Климовицкий А. С.* О творческом процессе Бетховена. П.: Музыка, 1978.

*Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.

*Коляденко Н. П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005.

*Корганов К. Т.* Борис Чайковский. Личность и творчество. М.: Композитор, 2001.

*Корабельникова Л.* Архив композитора как материал для изучения процесса творчества // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. Л.: Музыка, 1982.

*Корыхалова Н. П.* Интерпретация в музыке. Л.: Музыка, 1978.

*Косякин Е.* Логические аспекты творческого процесса Скрябина (на материале эскизов «Прометея») / Сб. науч. тр. // Музыка, творчество, исполнение, восприятие. М., 1992.

*Кривцун О.* Психология искусства. М.: изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2000.

*Крупник Е.* Психологическое воздействие искусства на личность. М.: ИПРАН, 1999.

*Кузник Б. И.* Искусствотерапия // Земля сибирская, дальневосточная. 1993. №№ 5-6.

*Курт Э.* Основы линеарного контрапункта. М.: Огиз-Музгиз, 1931.

*Курч О. О.* Об интерпретации жанра (оссага о[1]! йиггезе е Нда1ига в прелюдии и фуге С-Ьиг ХТК (том 2) И. С. Баха // Проблемы художественной интерпретации в XX веке. Астрахань, 1995.

*Левая Т. Н.* Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму//А. Н. Скрябин. Статьи, материалы, исследования // Нижегородский скрябинский альманах № 1. Нижний-Новгород, 1995.

*Леонтьев А. Н.* О формировании способностей // Вопросы психологии. 1980. № 1.

*Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. М.: изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1981.



*Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983. Т. 1.

*Литинская Е.* Музыка лечит// Музыкальная жизнь. 1986. № 11.

*Маккинон Л.* Игра наизусть. Л.: Музыка, 1967.

*Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991.

*Маслёнкова Л. М.* Яворский о воспитании слуха // Критика и музыкознание. Л.: Музыка, 1980. Вып. 2.

*Махлина С. Т. О* синергетическом анализе художественного произведения // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана 18 мая 2001 г. СПб.: Философское общество. 2001. №12

*Медведева И. А.* Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969.

*Медушевский В. В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. Сб. статей / В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.

*Мильто И. П.* Поговорим о музыке. Минск, 1989.

*Муха А. И.* Процесс композиторского творчества. Киев: Музична Украина, 1979.

*Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.

*Назайкинский Е. В.* Музыкальные стили и жанры. М.: Владос, 2004.

*Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

*Назайкинский Е. В.* О константности в восприятии музыки // Муз. искусство и наука. М.: Музыка, 1973. Вып. 2.

*Назайкинский Е. В.* Психология музыкальная // Муз. энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4.

*Назайкинский Е. В.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. Сб. статей / В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Назайкинский Е. В.* Оценочная деятельность при музыкальном восприятии // Восприятие музыки. Сб. статей / В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Назайкинская О. Е.* Музыка и память. Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. М., 1992.

*Найнис К.* Метод музыкального воспитания Пьера ван Хауве // Из истории музыкального воспитания XX века. М.: Музыка, 1990.

*Нейгауз* Г Г Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка. 1988.

Новый энциклопедический словарь (НЭС) / Библиотека энциклопедических словарей. М.: Рипол классик. Большая Российская энциклопедия, 2004.

*Овсянкина Г. П.* Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества (Из бесед с участниками II Международного симпозиума виолончелистов) // Процессы музыкального творчества / Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 3.

*Овсянкина Г. П.* Вместе с Борисом Чайковским...// Муз. академия. 1996. № 1.

*Овсянкина Г. П.* Психология музыкального воспитания в школе / Институт усовершенствования учителей. Астрахань, 1995.

*Овсянкина Г. П.* Психология художественного творчества / Институт усовершенствования учителей. Астрахань, 1995.

*Овсянкина Г. П.* Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001.

*Овсянкина Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. СПб.: Композитор, 2003.

*Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. Изд. 16-е, испр.

*Онеггер А.* Я - композитор. Л.: Музыка, 1963.

*Орлов Г.* Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. П.: Музыка, 1963. Вып.2.

*Орлов Г.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005.

*Паленина А. Н.* Зарубежный музыкальный авангард 1950-60-х годов: композиционно-жанровые принципы и проблемы художественного восприятия. Дис. на соиск ....канд. искусствоведения. СПб., 2006. Рукопись.

*Петров Ю. А.* Диалектика парных сонат Д. Скарлатти в контексте эпохи Барокко // Музыкальная риторика и фортепианное искусство/Сб. тр. ГПМИ им. Гнесиных. М.:изд-во РАМ им. Гнесиных, 1989. Вып. 104.

*Петров Ю. А.* Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (1 том)// Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. / Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 1993. Вып. 109.

*Петрушин В. И.* Музыкальная психология. М.: Владос, 1997. 2-е изд., испр., доп.

Процессы музыкального творчества / Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994-2006. Вып. 1-8.

Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений / ред. Г. М. Цыпин. М.:изд. центр «Академия», 2003.



Психология ощущений и восприятия / под ред Ю. Б. Гиппенрейгер, В. В. Любимова, М. Б. Михалевского. М.: ЧеРо, 1999.

Психология. Учебник для гуманитарных вузов / под. ред. В. Н. Дружинина. М.: СПб.: Питер, 2003. (Часть X. Психология творчества).

Психология художественного творчества. Хрестоматия. Минск: Харвест, 1999.

*Рагс Ю. Н.* Музыкальное восприятие // Восприятие музыки. Сб. статей / В. Максимов. М.: Музыка, 1980.

*Рагс Ю. Н.* Слух музыкальный // БСЭ. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 23.

*Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей жизни. М.: Музыка, 1976.

*Римский-Корсаков Н. А.* Учебник гармонии. СПб.: Союз художников, 2006.

*Рунин Б.* Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972.

*Рубинштейн С. Л,* Основы общей психологии. М.: АН СССР, 1949.

*Сельченок К.* Тайная миссия музыки // Психология художественного творчества: Хрестоматия. Минск: Харвест, 1999.

*Сеченов И. М.* Избранные философские и психологические произведения. М.: АН СССР, 1947.

*Симонов П.* Мотивированный мозг: Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии. М.: Наука, 1987.

*Симонов П.* Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Тбилиси: изд-во АН ГССР 1978. Т. 2.

*Смирнова М. В.* Синтез искусств и проблема развития творческих способностей (Традиции музыкального воспитания в Древнем Востоке и современность) // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Материалы Международной научно-практической конференции 27-29 августа 1997 г. Астрахань, 1997.

*Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие для вузов. М.: Владос, 2004.

*Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.

*Соколов Н. А.* Вспоминая встречи // Огонек. 1980. № 2.

*Сохор А. Н.* Музыка // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3.

*Старчеус М. С.* Слух музыканта / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М., 2003.

*Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания... Л.: Сов. Композитор, 1971.

*Тарханов А. И.* О влиянии музыки на человеческий организм // Северный вестник. СПб. 1893. № 2.

*Тараканов М. Е.* Замысел композитора и пути его реализации / / Психология процессов художественного творчества, М.: Музыка, 1980.

*Тарасов Г. С. О* психологии искусства // Вопросы психологии. 1992. №1.

*Тарасова К. В.* Онтогенез музыкальных способностей. М., 1988.

*Теплое Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.: Владов, 2004. Изд-е 2-е.

*Терентьева Н. А.* Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства. М.: изд-во «Прометей», МГПИ им. В. И.Ленина, 1990.

*Терентьева Н. А., Шитикова Р. Г.* Программа по музыке для общеобразовательных школ: начальные классы. Л., 1991.

*Томановская Л.* Вы больны... роком // Смена. 1988. 17 февраля.

*Фейс О.* Генеалогия и психология музыкантов // Альманах музыкальной психологии '95/ Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 1995.

*Харлап М. Г.* Метр // Музыкально-энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991.

*Харлап М. Г.* Ритм // Музыкально-энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991.

*Холопов Ю. Н.* Композиция // Муз. энциклопедия. М.: Сов. Энциклопедия, 1974. Т. 2.

*Холопова В. Н.* Ритм // Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4.

*Цыпин Г. М.* Музыкант и его работа. М.: Музыка, 1988.

*Цыпин Г. М.* Психология музыкальной деятельности: Пособие для учащихся музыкальных отделений педвузов и консерваторий / Программа обновления гуманитарного образования в России. М.: Интерпракс, 1994.

*Чайковский П. И.* Дневники 1873-1981. Москва-Петроград, 1923. Репринтное воспроизведение, 1993.

*Чемберджи В.* В путешествии со Святославом Рихтером. М.: РИК, Культура, 1993.

*Чередниченко Т. В.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Муз. исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988. Вып.1.



*Черноушек М.* Психология жизненной среды М.: Мысль. 1989.

*Ческин М.* Музыка и нервы//Ленинградская правда. 1971. 21 мая.

*Швейцер А. И. С.* Бах. М.: Музыка, 1965.

*Шевердяев А. В., Алексеев И. С.* Аудиовизуальные аспекты воздействия рок-музыки на психологию молодежи // Ежегодник Российского психологического общества: Материалы 3 Всероссийского съезда психологов, 25-28 июня 2003. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. университета. Т. 8.

*Шевырёв В.* Рефлексия и понимание в современном анализе науки // Вопросы философии. 1985. № 6.

*Шестаков В.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1976.

*Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. Статей. М.: Музыка, 1975-1979. Т. 1. 2.

*Энгельман И. М.* Истоки здоровья. Йошкар-Ола, 1981.

*ЮсфинА. Г.* «Музыка - сила жизни». СПб.: Аюрведа Плюс, 2006.

*Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1,2.

*НМетИп Р.* Котроп151 *т* зеюег \Л/е11. 2., 1959.

Ното тизюиз. Альманах музыкальной психологии '94 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 1994.

Ното тизюиз. Альманах музыкальной психологии '95/ Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 1995.

Ното тизюиз. Альманах музыкальной психологии '99 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 1999.

Ното тизюиз. Альманах музыкальной психологии 2001 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 2001.

*ЗспопешоН К.* ВеегИоуеп 1п *бег 2.е'Аеп\непде* НаНе, 1953. Во[1]. *Т..*

## Содержание

**От автора ..... 3**

***Введение***

**Музыкальная психология: история и ключевые понятия**..... 5
Музыкальная психология в историческом ракурсе..... 5
Предмет и методы музыкальной психологии ..... 7
Понятие музыкального творчества .....9
Антропологический аспект музыкальной психологии .....12

***Часть I***

**Музыкальные способности -краеугольная проблема музыкальной психологии**

***Лекция 1.*** **Понятие музыкальных способностей и музыкальности ..... 17**
***Лекция 2.*** **Сенсорные музыкальные способности** ..... 23
Музыкальный слух как краеугольная проблема..... 23
Физиологические основы музыкального слуха ..... 25
Характеристика разных сторон музыкального слуха .....27
Чувство музыкального ритма .....32
***Лекция 3.*** **Интеллектуальные музыкальные способности** .....35
Музыкальная память: ее основные параметры.....35
Психология выучивания музыкального произведения наизусть .....39
Понятия музыкального мышления и музыкального воображения .....47
***Лекция 4.*** **Проблемы частных музыкальных способностей** .....49
Абсолютный слух .....51
О цветном слухе.....54
***Лекция 5.*** **Понятие и структура музыкальной одаренности ..... 61**
***Лекция 6.*** **Наследственность музыкального дарования ..... 68**

***Часть II***

**Музыкальное восприятие**

***Лекция 1.*** **Что такое музыкальное восприятие. Общие черты ..... 74**
***Лекция 2.*** **Психологические механизмы музыкального восприятия ..... 83**
***Лекция 3.*** **Роль музыкального восприятия в интеллектуальном и эмоциональном развитии человека** ..... 90
Оценочная деятельность в музыкальном восприятии .....94
***Лекция 4.*** **Музыкальное восприятие и возраст**..... 96
Основные стадии формирования музыкального восприятия.....98
***Лекция 5.*** **Некоторые современные проблемы музыкального восприятия .....** 101

***Часть III***

**Творческий процесс композитора *Лекция 1.* Творческий процесс композитора в историческом аспекте.....** 109

*Лекция 2.* **Психологические особенности творческого процесса композитора** ..... 128
Основные психические уровни творческого процесса ..... 135
*Лекция 3.* **Разнообразие концепций творческого процесса композитора** ..... 138
Творческий процесс и закономерности высшей нервной деятельности..... 138
Музыкальное творчество в аспекте психоанализа ..... 141
Принципы классификации творческого процесса композитора..... 143
*Лекция 4.* **Об индивидуальных методах работы композитора ..... 148**
**О** типологии методов художественного **мышления..... 151**
*Лекция 5.* **Материал для изучения творческого процесса композитора ..... 152**
*Лекция 6.* **Проблема воспитания молодого композитора ..... 158**

*Часть IV*
**Психологический аспект музыкального исполнительства**
*Лекция 1.* **Историко-психологический аспект исполнительского искусства..... 162**
*Лекция 2.* **Психологические проблемы интерпретации** ..... 166
Общий психологический комплекс музыканта-исполнителя..... 171
*Лекция 3.* **Артистизм и эстрадная выдержка..... 173**
*Лекция 4.* **Психология подготовки к публичному выступлению ..... 178**



*Часть V*
**Проблемы музыкальной психологии в музыкальном воспитании и образовании**
*Лекция 1.* **Проблема определения и развития музыкальных способностей .....** 183
*Лекция 2.* **Музыкальные вундеркинды: вопросы и ответы .....** 186
*Лекция 3.* **Воспитание музыкального восприятия как основы музыкальной культуры .....** 192
*Лекция 4.* **Психология различных видов деятельности на уроках музыки** ..... 194
Детское музыкальное творчество в аспекте психологии ..... 201
*Лекция 5.* **Роль ассоциативности в музыкальном образовании..... 205**
*Лекция 6.* **Психологический ракурс ведущих зарубежных музыкально-педагогических систем XX века ..... 207**
*Лекция 7.* **Психологический ракурс ведущих отечественных музыкально-педагогических систем XX века .....** 215

*Заключение*
**Основные психологические проблемы современного музыкального воспитания ..... 221**

**Литература ..... 227**

Галина Петровна ОВСЯНКИНА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ
*Учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов*

*Оформление и компьютерная верстка*
Елены Руслановны Гросман
*Корректор* Вера
Георгиевна Степанова

Сдано в набор 03.06.2006 г. Подписано в печать 05.06 2007 г.
Формат 84x108 1/.«. Гарнитура Апа1. Печать офсетная. Печ. л. 15. Тираж 2000 экз. Заказ № 2120
Издательство «Союз художников»
Санкт-Петербург

Отпечатано в ОАО
Издательско-полиграфическое предприятие
«Искусство России»
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38, корп 2

Т.А. ЗЕБРЯК

# ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЫ и СОЛЬФЕДЖИО

*В помощь тем, кто решил начать заниматься музыкой*

МОСКВА
"КИФАРА"
2003

ББК 85.90
З 47

**Уважаемые покупатели!**
**«ИЗДАТЕЛЬСТВО КИФАРА» выпускает:**

- Учебные пособия, хрестоматии, школы игры на различных инструментах для учащихся детских музыкальных школ;
- Учебно-методическую литературу для детских садов, общеобразовательных школ и школ искусств, детских музыкальных школ;
- Шедевры мировой инструментальной литературы.

**«ИЗДАТЕЛЬСТВО КИФАРА» реализует свои книги оптом и в розницу. Наши книги Вы можете заказать по телефону (095) 255-32-06, по факсу (095) 255-31-06, по электронной почте: kifara@mccinet.ru, по почте, направив заявку по адресу: 123100, Москва, а/я 4 и приобрести в издательстве.**

**На все Ваши вопросы и деловые предложения Вы можете получить ответ по телефону (095) 255-32-06.**

З $\frac{5208000000\text{-}018}{221\text{-}2003}$ Без объявления

©«Издательство Кифара», 2003 г.
©Зебряк Т.А., 2003 г.

# СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА ..... 5

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ - МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА

§1. Звуки музыкальные и шумовые. Звукоряд. Основные звуки. Октавы. Полутон, целый тон. Знаки альтерации – диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль, бекар. Энгармонизм звуков. Диатонические и хроматические полутоны и целые тоны ..... 6

§2. Ноты. Нотный стан (нотоносец). Ключи скрипичный и басовый ..... 10

§3. Ритм. Длительности нот. Основное деление длительностей. Знаки для увеличения длительностей. Особые виды ритмического деления. Паузы ..... 12

§4. Метр. Такт. Размер такта. Простые, сложные, смешанные размеры. Переменный размер. Затакт. Синкопа. Темп ..... 16

§5. Простые интервалы. Ступеневая и тоновая величина интервала. Чистые, малые, большие, увеличенные, уменьшенные интервалы. Обращение интервалов. Консонансы и диссонансы. Составные интервалы ..... 20

§6. Аккорды. Четыре вида трезвучий – мажорное, минорное, уменьшенное, увеличенное; их обращения. Септаккорды, их обращения ..... 24

§7. Лад. Семиступенные лады. Ступени лада. Тоника. Мажорный лад (натуральный мажор). Тоническое трезвучие. Гамма, ее строение. Название ступеней. Главные ступени лада. Устойчивые и неустойчивые ступени. Разрешение. Минорный лад (натуральный минор). Тоническое трезвучие. Гамма, ее строение. Устойчивые и неустойчивые ступени. Разрешение ..... 28

§8. Тональность. Общее число употребительных тональностей мажора и минора. Ключевые и случайные знаки ..... 31

§9. Диезные и бемольные тональности мажора. Энгармонизм тональностей. Квинтовый круг. Гармонический и мелодический мажор ..... 32
§10. Диезные и бемольные тональности минора. Энгармонизм тональностей. Квинтовый круг. Гармонический и мелодический минор. Параллельные тональности. Параллельно-переменный лад ..... 37
§11. Одноимённые тональности ..... 41
§12. Родственные тональности. Модуляция ..... 42
§13. Буквенная система обозначения звуков и тональностей ..... 43
§14. Чистые, малые, большие интервалы и тритоны в натуральном мажоре и натуральном миноре ..... 44
§15.Тритоны в гармоническом мажоре и гармоническом миноре. Определение тональностей, в которых встречается данный тритон ..... 46
§16. Характерные интервалы гармонического мажора и гармонического минора ..... 48
§17. Трезвучия в тональности. Главные трезвучия с обращениями, их разрешение ..... 49
§18. Септаккорды в тональности. Доминантсептаккорд ($D_7$) с обращениями, их разрешение. ..... 51
§19. Вводные септаккорды ($VII_7$), их разрешение ..... 53
§20. Особые лады. Пентатоника ..... 54
§21. Хроматизм и альтерация. Хроматическая гамма ..... 57
§22. Транспозиция ..... 59
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ - СОЛЬФЕДЖИО
§1. Что такое сольфеджио ..... 60
§2. Интонационные упражнения. Секвенция ..... 62
§3. Сольфеджио (сольфеджирование) ..... 65
§4. Определение на слух отдельных элементов музыкального языка ..... 67
§5. Музыкальный диктант ..... 69

*Посвящается Андрею Чувилину*

# ОТ АВТОРА

Для того чтобы заниматься музыкой – петь, играть на каком-либо инструменте, импровизировать, сочинять, - нужно знать законы музыкального языка. Эти законы изучают различные музыкально-теоретические дисциплины – теория, гармония, инструментовка и другие.

Музыкальная грамота – начальная в ряду этих дисциплин. Задача музыкальной грамоты – знакомство с основными элементами музыкального языка (средствами музыкального изложения).

Знание основ музыкальной грамоты помогает в практической деятельности – при разборе нотного текста, исполнении произведений. Необходимо оно и для развития музыкального слуха, который в свою очередь облегчает работу при подборе и записи любимых мелодий, аккомпанемента к ним.

В данном пособии два раздела. В первом даны теоретические сведения о самых основных элементах музыкальной грамоты. Во втором – ряд советов для развития музыкального слуха.

В пособии нет примеров из музыкальной литературы. При необходимости их легко найти в нотах любых музыкальных произведений. Но, думается, для того, кто начинает заниматься музыкой, наиболее полезно искать и находить основные элементы музыкального языка в нотах тех произведений, которые он будет петь или играть на полюбившемся ему инструменте.

Т. Зебряк

# РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ - МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА

## §1. Звуки музыкальные и шумовые. Звукоряд. Основные звуки. Октавы. Полутон, целый тон. Знаки альтерации – диез (♯), бемоль (♭), дубль-диез (𝄪), дубль-бемоль (𝄫), бекар (♮). Энгармонизм звуков. Диатонические и хроматические полутоны и целые тоны.

Звук как физическое явление возникает от колебаний какого-либо упругого тела - например, струны (у тех инструментов, где есть струны), воздушного столба (у духовых инструментов, баяна, аккордеона, органа), голосовых связок у человека. Эти колебания создают звуковые волны.

*Звуки бывают музыкальные и шумовые. Для музыкального звука главное – точная, ясно выраженная высота. Она зависит от частоты звуковых колебаний: чем чаще колебания, тем звук выше.*

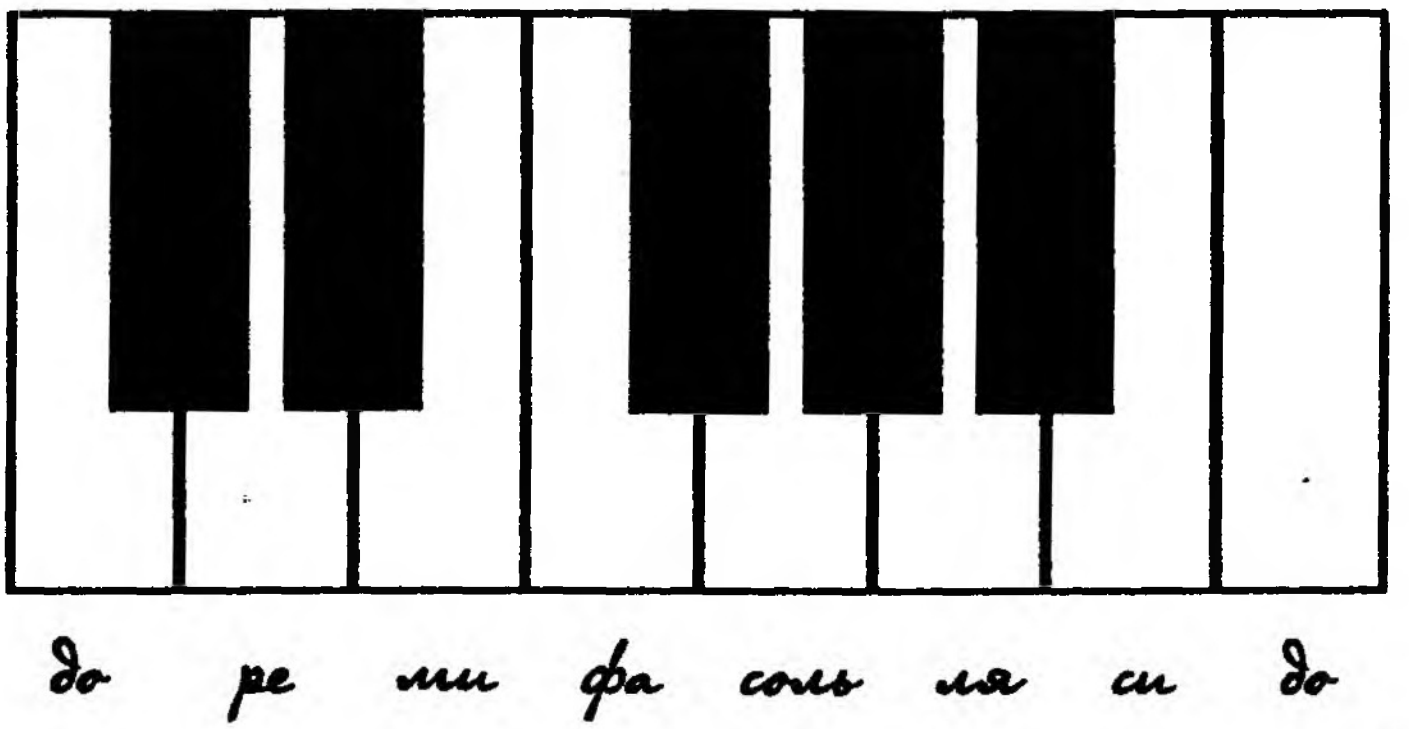
У каждого музыкального звука есть четыре качества: высота, длительность (продолжительность звучания), громкость (иногда ее называют “сила звука”), тембр (окраска).

Музыкальные звуки можно спеть или сыграть на музыкальных инструментах. У шумовых звуков нет определенной высоты. Тем не менее они тоже применяются в музыке - издаются на таких инструментах, как барабан, тарелки, треугольник и другие.

Музыкальные звуки, расположенные по порядку высоты (вверх или вниз), образуют ***звукоряд***. Его легко увидеть на клавиатуре фортепиано (рояль, пианино).

Всего на клавиатуре 88 белых и черных клавиш (отсюда название "клавиатура"), которым соответствуют 88 звуков разной высоты. Звуки бывают низкие, средние, высокие. На клавиатуре фортепиано они расположены слева направо.

Белые клавиши фортепиано - это ***основные звуки***. Они называются *до, ре, ми, фа, соль, ля, си.*




О названии черных клавиш будет сказано ниже.

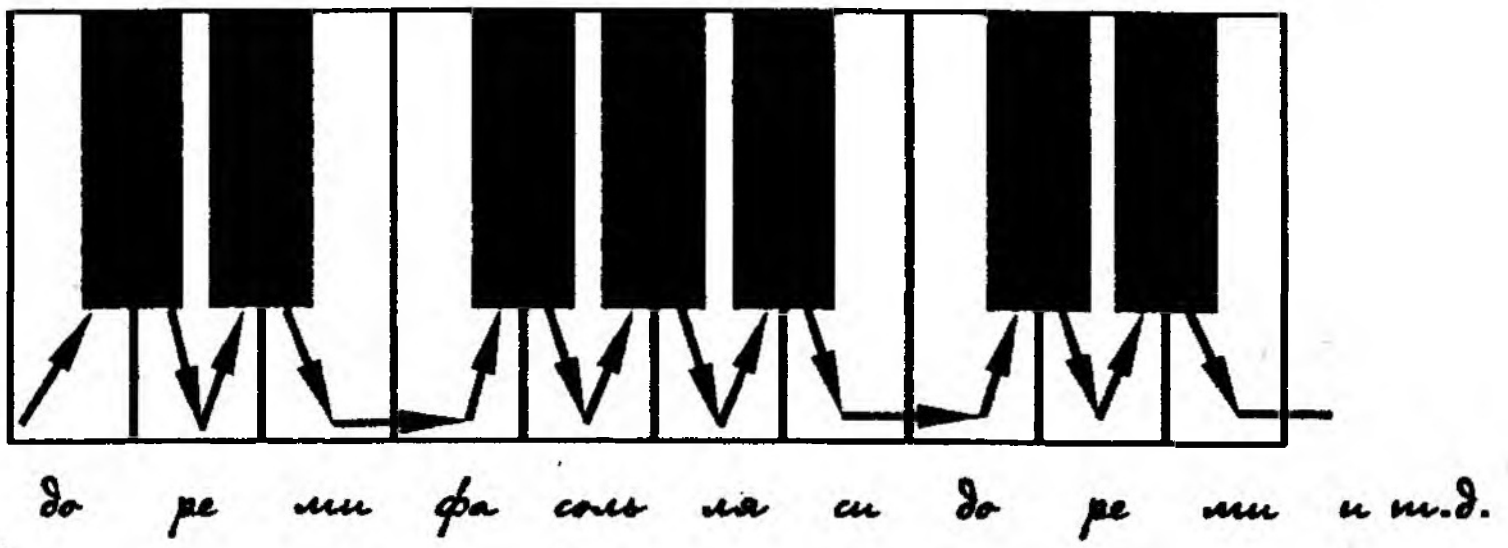
Легко увидеть, что семь белых клавиш – семь основных звуков – периодически повторяются. Каждая восьмая клавиша вверх или вниз от любого звука – повторение этого звука, только на другой высоте.

Если нажать по порядку (снизу-вверх) все одинаковые клавиши (все *до*, все *ре* и т.д.), удерживая правую педаль фортепиано (она внизу под клавиатурой), то все звуки как бы "вольются" один в другой. Это ***октавные звуки*** ("октава" в переводе с латинского языка означает "восьмой").

Вся клавиатура поделена на ***октавы***. Посреди звукоряда - первая октава. Вверх от нее располагаются вторая, третья, четвертая (бывает еще звук *до* пятой октавы) Вниз от первой октавы идут малая, большая, контроктава (есть еще несколько звуков субконтроктавы).

Каждая октава считается от звука *до* вверх до *си* (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*) или вниз от *си* до звука *до* (*си, ля, соль, фа, ми, ре, до*).

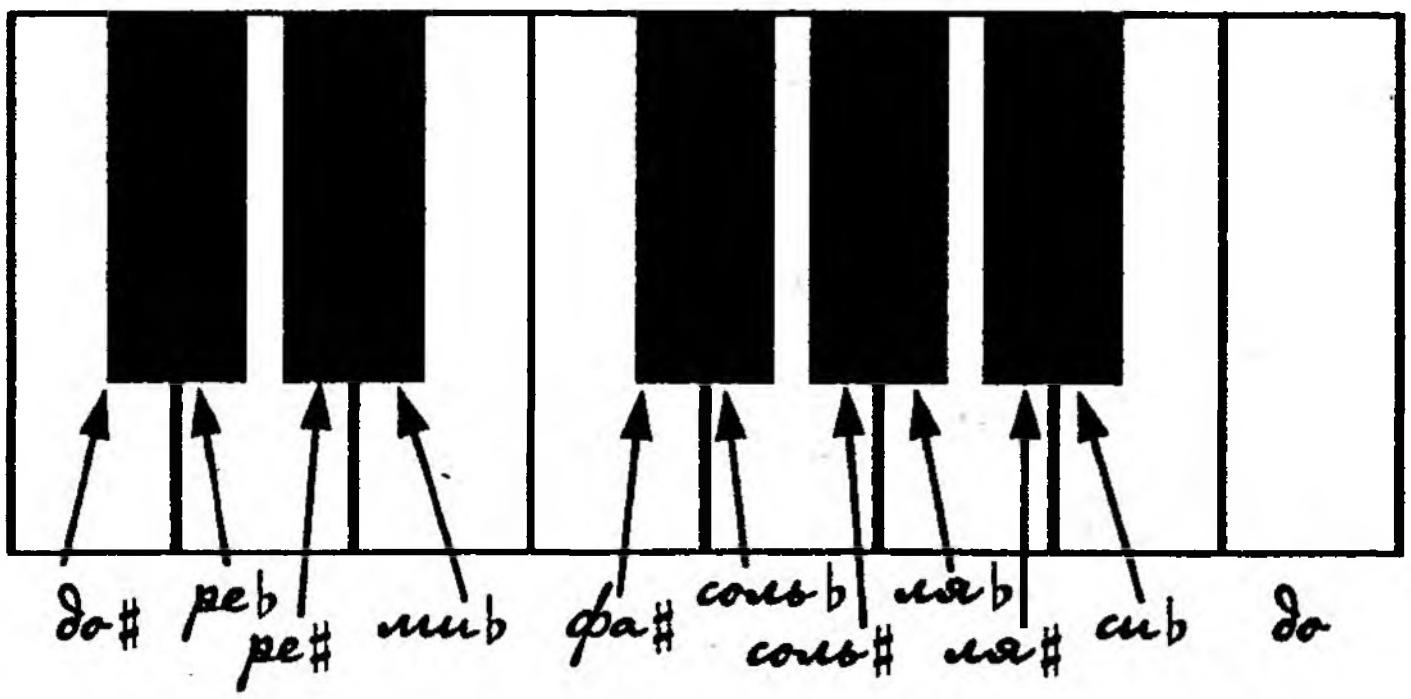
Самое маленькое расстояние по высоте между звуками фортепиано – полутон (полтона - 1/2 тона). Два соседних полутона составляют целый тон.




В каждой октаве двенадцать равных по высоте полутонов или шесть тонов - десять полутонов между соседними белыми и черными клавишами и два между соседними белыми клавишами (*ми – фа, си – до*). Это - темперированный строй. Темперация в переводе с латинского языка означает "соразмерность".

Каждый звук можно повысить или понизить. Для этого применяются ***знаки альтерации: диез*** (♯) повышает звук на полутон, ***бемоль*** (♭) понижает звук на полутон.

Черные клавиши фортепиано (их пять в каждой октаве) – это повышенные или пониженные основные звуки (*до*-диез, *ре*-диез, *фа*-диез, *соль*-диез, *ля*-диез; *ре*-бемоль, *ми*-бемоль, *соль*-бемоль, *ля*-бемоль, *си*-бемоль).




*До*-диез и *ре*-бемоль звучат одинаково. Также равны по звучанию *ре*-диез и *ми*-бемоль, *фа*-диез и *соль*-бемоль, *соль*-диез и *ля*-бемоль, *ля*-диез и *си*-бемоль. Такие звуки называются энгармонически равными. ***Энгармонизм*** – это одинаковое звучание при различном

названии (в переводе с греческого языка “энгармонизм” означает “совпадающий”).

Звуки с диезом или с бемолем могут быть расположены и на белых клавишах: *ми*-диез и *си*-диез, энгармонически равные *фа* и *до*, а также *фа*-бемоль и *до*-бемоль, энгармонически равные *ми* и *си*.

Знак ***дубль-диез*** (𝄪) повышает звук на целый тон, знак дубль-бемоль (𝄫) понижает звук на целый тон. Например, *до*-дубль-диез равен по звучанию звуку *ре*, *до*-дубль-бемоль звучит как *си*-бемоль и т.д.

Знак ***бекар*** (♮) отменяет знаки ♯, ♭, 𝄪, 𝄫.

Полутоны и целые тоны бывают ***диатонические и хроматические***. Диатонические образуются между соседними ступенями (*до* - *ре*-бемоль, *до* - *ре*). Хроматические состоят из одной ступени в разных видах (*до* - *до*-диез, *до* - *до*-бемоль, *до*-бемоль - *до*-диез).

## §2. Ноты. Нотный стан (нотоносец). Ключи скрипичный (𝄞) и басовый (𝄢).

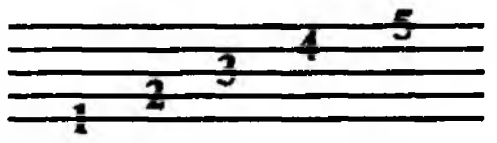
Звуки записываются нотами. ***Нота*** – это овал (закрашенный или нет), чаще со ***штилем*** (палочкой), направленным справа от ноты вверх или слева вниз. Иногда у штиля есть еще хвост (один, два и больше).



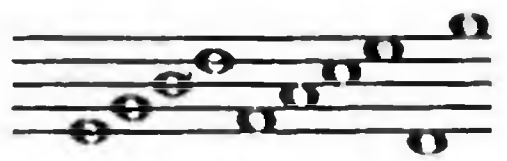
Группы нот часто объединяются прямыми линиями, которые называются ***ребра*** (или ***вязки***).



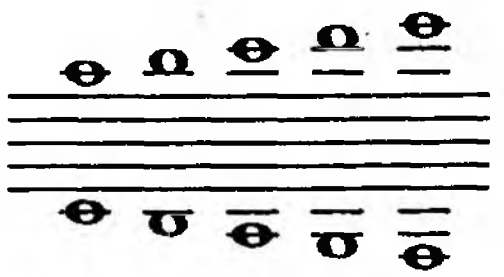
Записываются ноты на ***нотном стане*** (нотоносце). Это пять параллельных горизонтальных линий, которые считаются снизу вверх.




Ноты пишутся на линиях, между линиями, над и под ними.



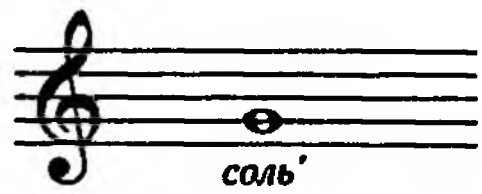
Кроме пяти основных линий нотоносца вверх и вниз от него пишут добавочные линии (отдельно для каждой ноты).



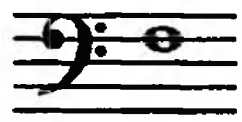
Для определения высоты звучания нот применяют ***ключи***.

Основные ключи – называются ***скрипичный*** (𝄞) и ***басовый*** (𝄢).

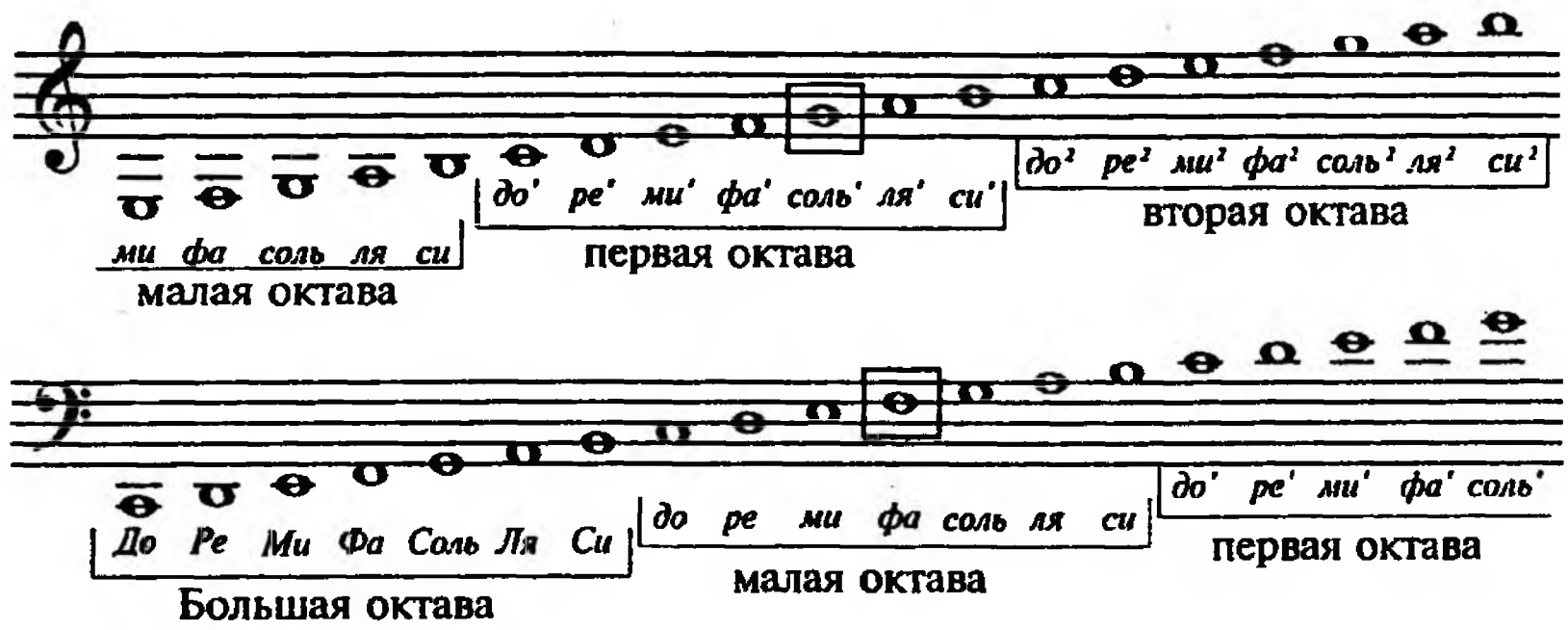
Скрипичный ключ (ключ "соль") начинается от второй линии, где пишется нота *соль* первой октавы.



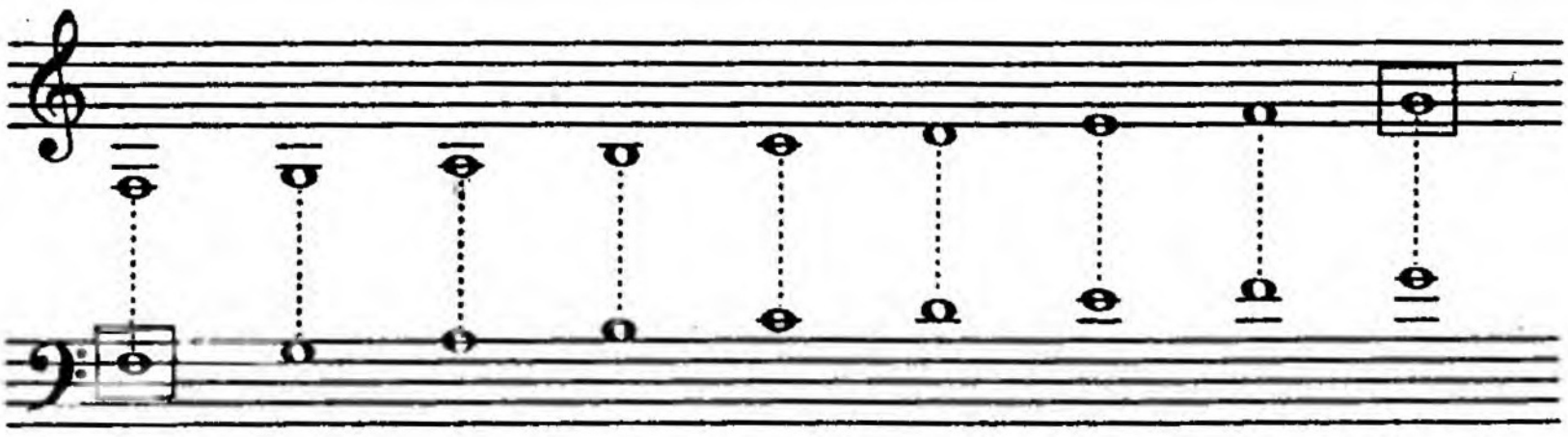

Басовый ключ (ключ "фа") начинается от четвертой линии, где пишется нота *фа* малой октавы.




От звуков *соль* первой октавы (в скрипичном ключе) и *фа* малой октавы (в басовом ключе) ведется отчет других звуков (вверх и вниз).

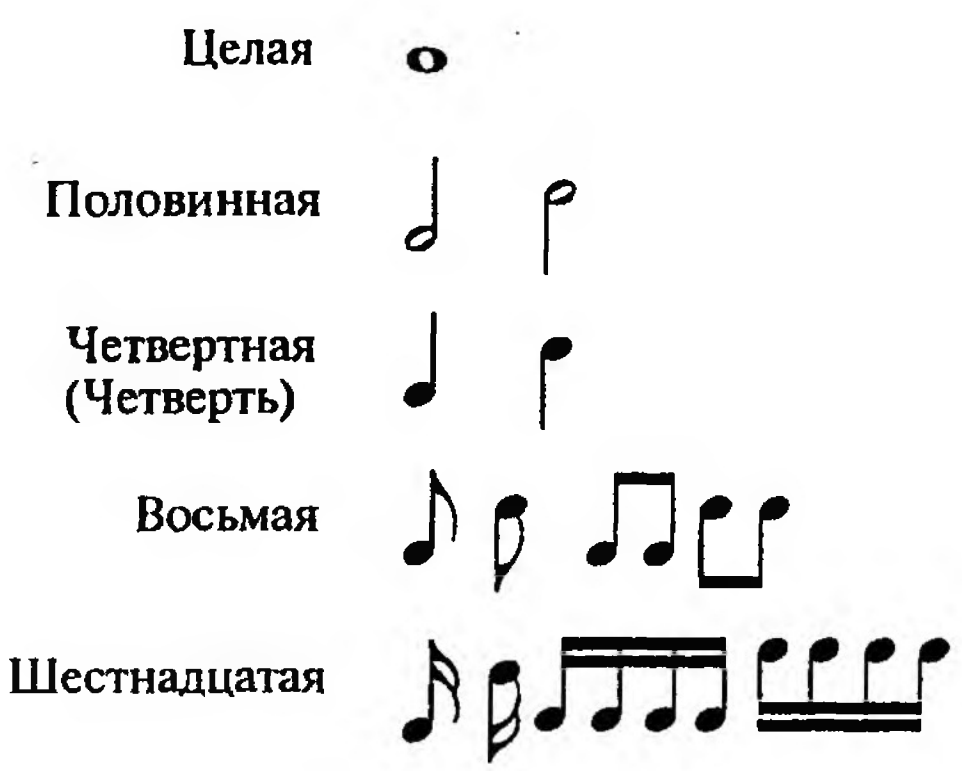



Некоторые звуки можно записать как в скрипичном, так и в басовом ключе.

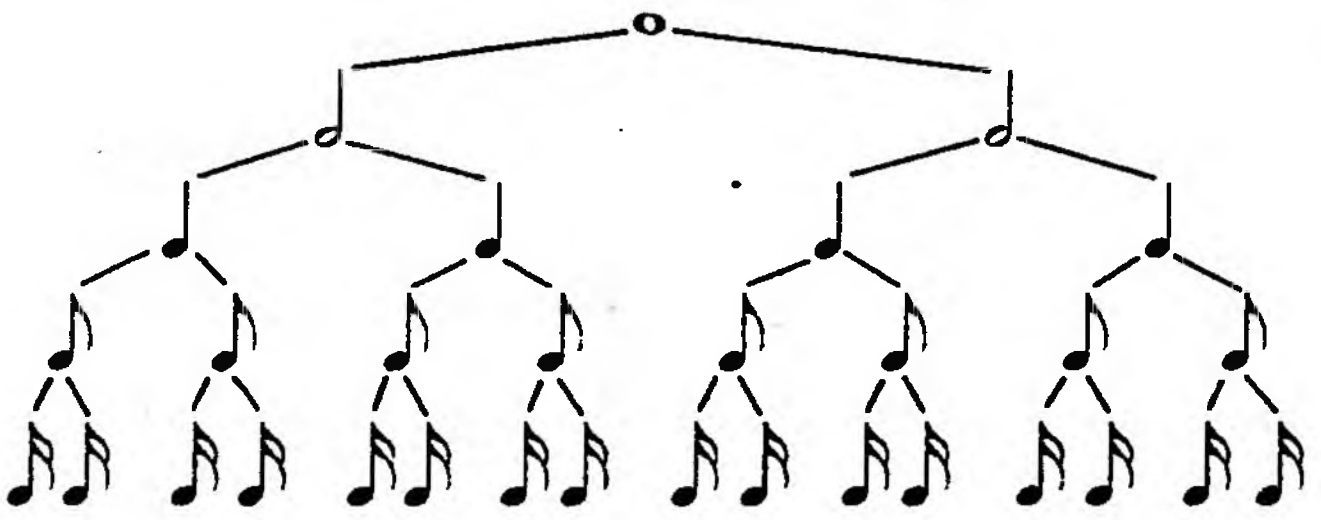


## §3. Ритм. Длительности нот. Основное деление длительностей. Знаки для увеличения длительностей. Особые виды ритмического деления. Паузы.

Ритм – это сочетание разных длительностей.
Длительности нот:




***Это - основное деление длительностей.*** За основу берется целая длительность. Каждая следующая длительность вдвое короче предыдущей.



018

В целой - две половинные, четыре четверти, восемь восьмых, шестнадцать шестнадцатых. Отсюда и названия длительностей.

В половинной - две четверти, четыре восьмых, восемь шестнадцатых.

В четверти - две восьмых, четыре шестнадцатых.

В восьмой - две шестнадцатых.

Для увеличения длительности применяются:

1) ***Точка***, поставленная справа от ноты, удлиняет ноту на половину ее длительности.


В половинной с точкой - три четверти.

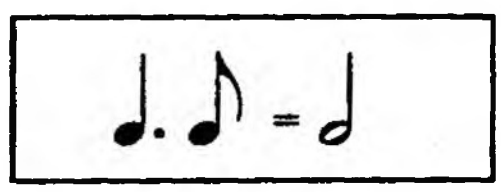

В четверти с точкой - три восьмых.


В восьмой с точкой - три шестнадцатых.

Часто встречаются такие ритмические фигуры:
а) четверть с точкой и восьмая.



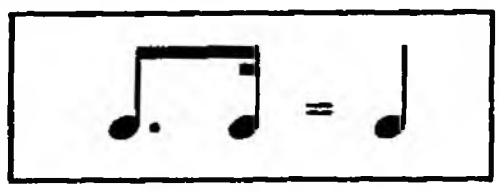
Вместе они составляют *половинную* длительность.



б) восьмая с точкой и шестнадцатая.



Вместе они равны *четверти.*



2) ***Лига*** ⌒. Поставленная между двумя соседними одинаковыми нотами, показывает, что второй звук не нужно повторять. Длительность первой ноты увеличивается на длительность второй.

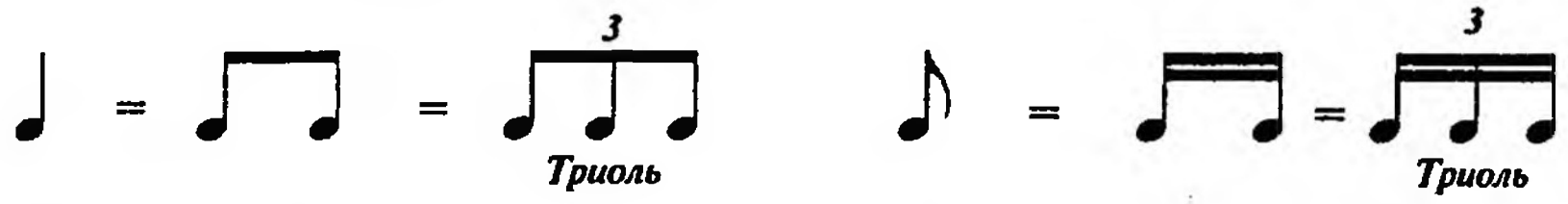


3) ***Фермата*** 𝄐. Знак ферматы, поставленный над или под нотой, показывает, что звук нужно продлить на то время, на которое пожелает исполнитель.

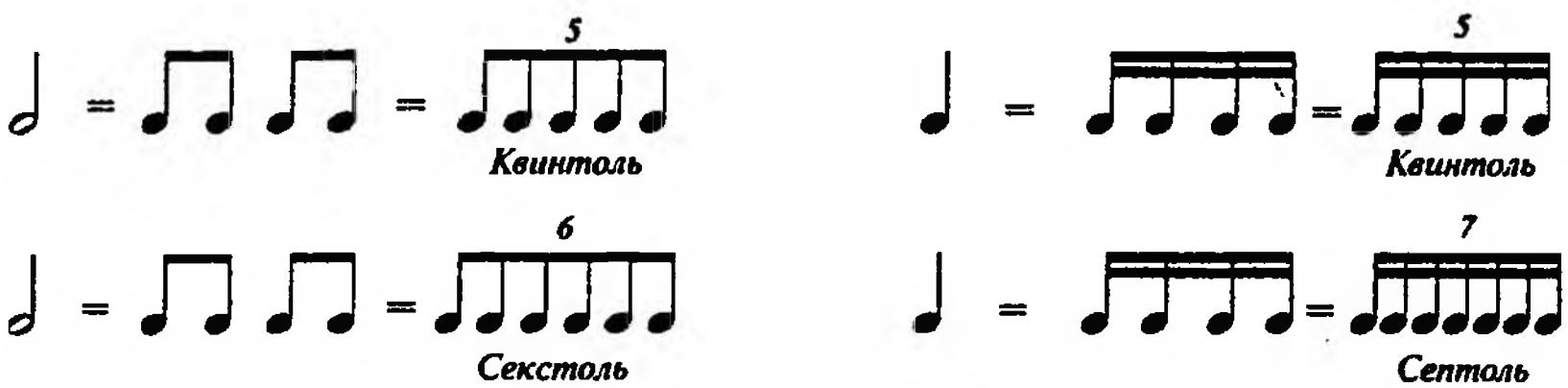


К особым видам ритмического деления длительностей относятся:

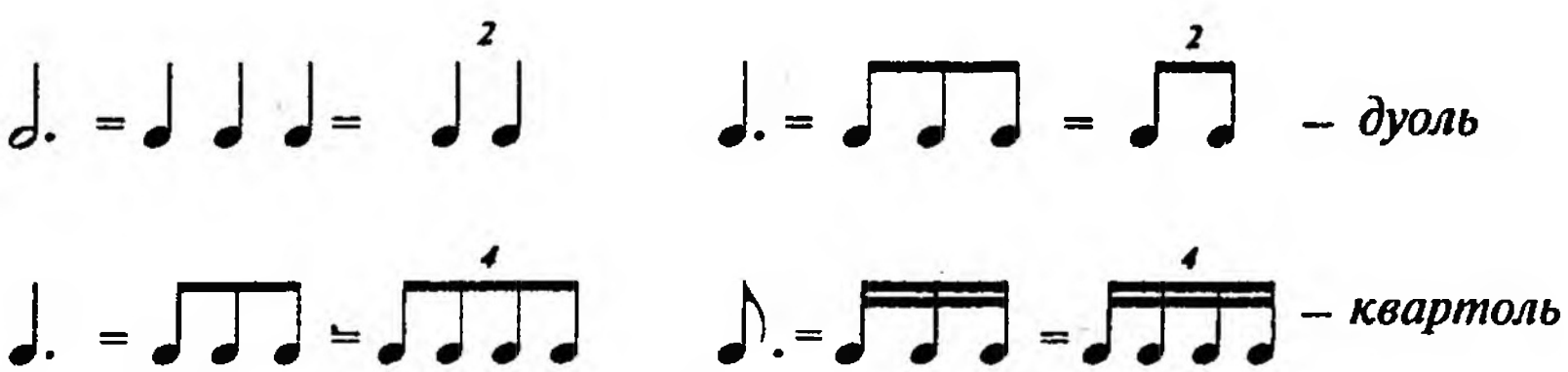
1) ***Триоль*** – три одинаковые длительности вместо двух. *Обозначается цифрой "3".*




2) ***Квинтоль, секстоль, септоль*** – пять, шесть, семь одинаковых длительностей вместо четырех. *Обозначаются цифрами "5", "6", "7".*



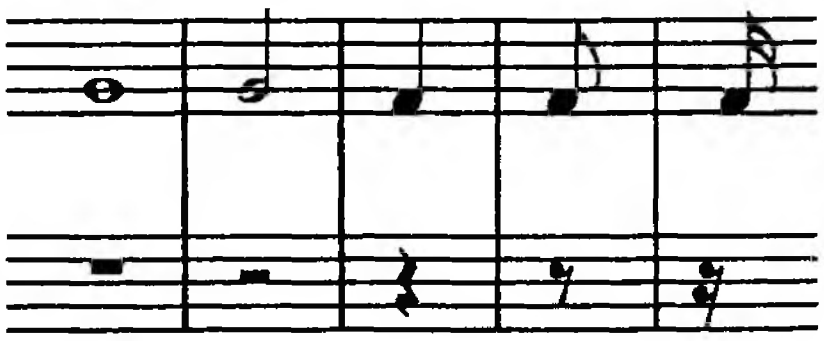

3) ***Дуоль*** и ***кварторль*** - две или четыре одинаковых длительности вместо трех в ноте с точкой. *Обозначаются цифрами "2" и "4".*



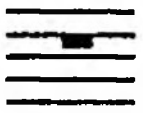
Встречаются и другие виды особого ритмического деления длительностей. *Главное - уметь точно исполнить все ритмические фигуры в отведенное для них время.*

***Пауза*** – это перерыв в звучании, знак молчания.

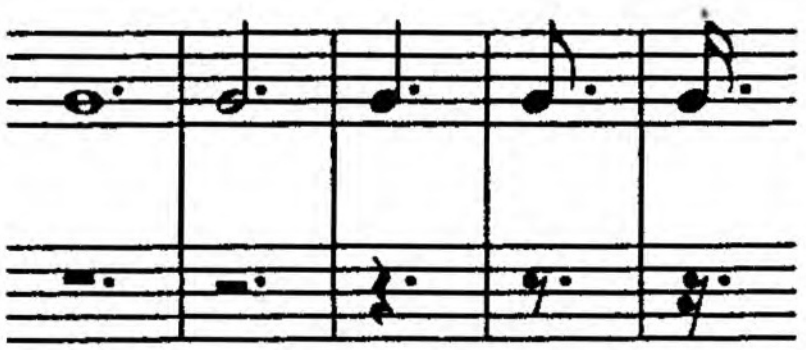
Вот обозначения пауз:



Пауза на весь такт любого размера всегда обозначается как *целая.*



Паузы, как и ноты, бывают с точкой.



## §4. Метр. Такт. Размер такта. Простые, сложные, смешанные размеры. Переменный размер. Затакт. Синкопа. Темп.

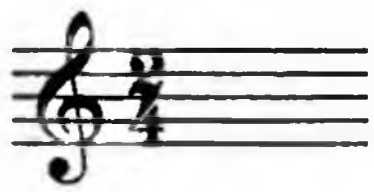
В музыке всегда ощущается определенная равномерность, "пульсация". Она образуется из чередования так называемых *"долей"*, которые бывают *сильные* и *слабые*.

***Метр*** – это равномерное чередование сильных и слабых долей.

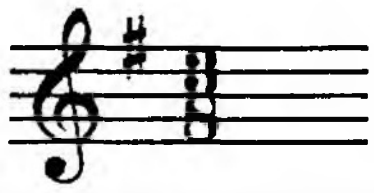
Расстояние от одной сильной доли до другой называется ***такт***. Такты отделяются друг от друга ***тактовой чертой***, которая ставится перед сильной (первой) долей такта.

В такте может быть разное количество долей. Оно определяется ***размером такта***, который указывается в начале музыкального произведения после ключа (если есть диезы или бемоли, то после этих знаков) в виде дроби.

Верхняя цифра дроби (числитель) означает *количество долей* в такте, а нижняя (знаменатель) – *длительность* каждой доли.

Размер две четверти 

в такте две доли, каждая равна четверти. Первая доля сильная, вторая слабая.

Размер три восьмых 

в такте три доли, каждая равна восьмой. Первая доля сильная, вторая и третья слабые.

Размеры такта бывают *простые*, *сложные* и *смешанные*.

***Простые*** размеры имеют две или три доли в такте (числители дроби - цифры 2 или 3).

*Двухдольные размеры* – две вторых, две четверти, две восьмых, две шестнадцатых:

$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{16}$

Здесь по две доли в такте: первая сильная, вторая слабая.

В размере $\frac{2}{2}$ каждая доля - половинная, в $\frac{2}{4}$ – четверть, в размере $\frac{2}{8}$ – восьмая, в $\frac{2}{16}$ – шестнадцатая.

При разучивании музыкального произведения, написанного в двухдольном размере, считают на “раз – два” (первая доля “раз”, вторая “два”).

Каждая доля такта может состоять из разных ритмических фигур. Например, четверть может выглядеть так




Но может быть и так, что в размере $\frac{2}{4}$ в такте будет только один звук – половинная (  ).

*Трехдольные размеры* – три вторых, три четверти, три восьмых, три шестнадцатых:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$

Здесь по три доли в такте: первая сильная, вторая и третья – слабые.

В размере $\frac{3}{2}$ каждая доля половинная, в $\frac{3}{4}$ - четверть, в размере $\frac{3}{8}$ – восьмая, в $\frac{3}{16}$ – шестнадцатая.

При разучивании музыкального произведения написанного в трехдольном размере, считают на “три” (“раз – два – три”).

Как и в любом размере, каждая доля такта может быть выражена разными ритмическими фигурами.

Сложные и смешанные размеры складываются из простых.

***Сложные*** состоят из *одинаковых* простых размеров:

$\frac{4}{4} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ $\frac{6}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ $\frac{9}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$

***Смешанные*** состоят из *разных* простых размеров (двух и трехдольных).

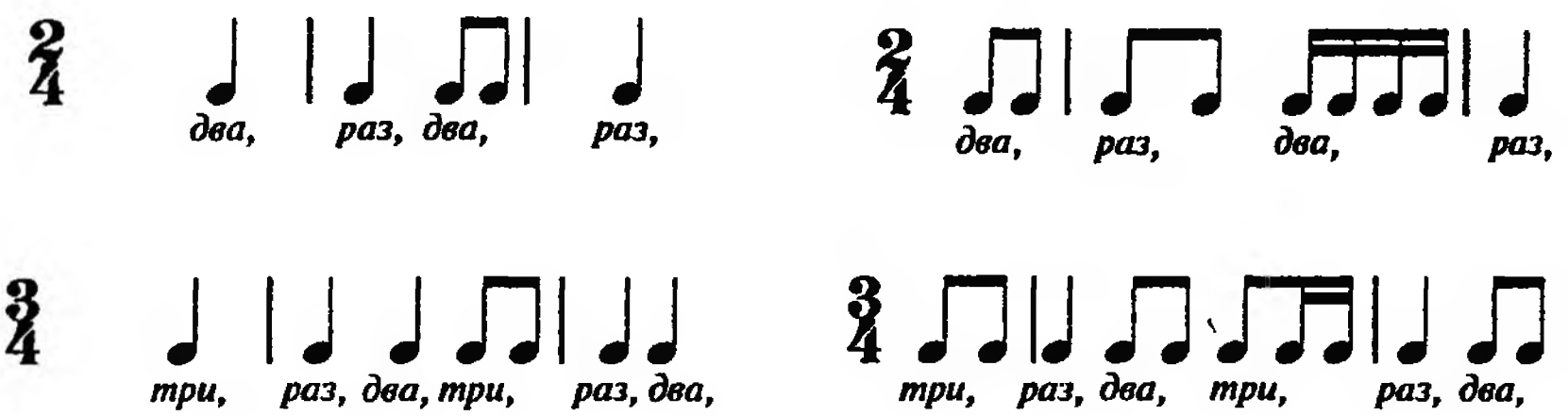
$\frac{5}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ $\qquad$ $\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$

В сложных и смешанных размерах первые доли такта – сильные.

*В начале каждого следующего простого такта доли относительно сильные (в $\frac{4}{4}$ это третья доля, в $\frac{6}{8}$ – четвертая). Остальные доли слабые.*

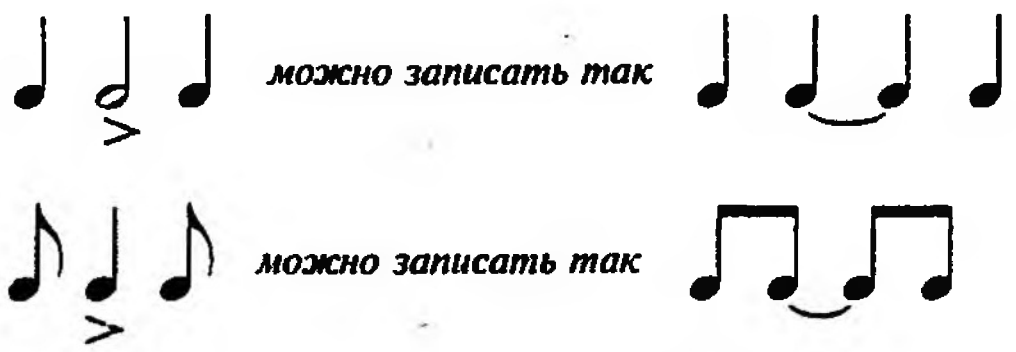
Обычно размер такта, указанный в начале музыкального произведения, сохраняется до конца этого произведения. Если размер такта изменяется до окончания произведения (иногда он может меняться и не один раз), то такой размер называется ***переменным***.

Часто музыкальное произведение начинается с первой (сильной) доли такта. Но нередко оно может начинаться с относительно сильной или слабой доли. Такой неполный такт называется ***затакт***.

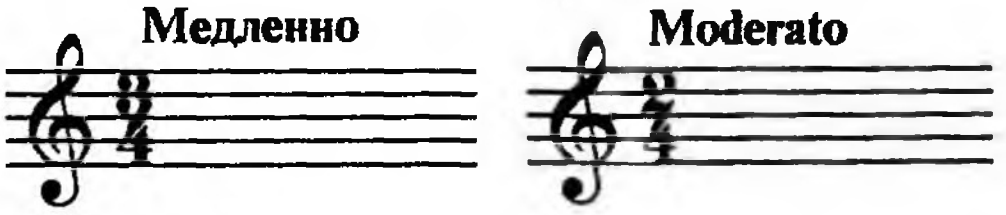



Как правило, длительности затакта и последнего такта составляют полный такт.

Часто в музыке встречается такой ритм, в котором акцент как бы смещается с сильной доли на слабую. Это – ***синкопа***.




***Темп*** - скорость исполнения музыкального произведения. Темп указывают в самом начале, слева над нотной строчкой.




*Часто темпы пишутся на итальянском языке. Вот наиболее распространенные из них:*

Медленные темпы:

*largo* (ларго) — широко, медленно
*lento* (ленто) - медленно
*adagio* (адажио) - медленно
*grave* (гравэ) — тяжело, значительно

Умеренные (средние) темпы:

*andante* (андантэ) — не спеша, шагом
*andantino* — (андантино) — несколько скорее, чем andante
*moderato* (модэрато) - умеренно, сдержано
*allegretto* (аллегрэтто) — довольно оживленно

Быстрые темпы:

*allegro* (аллегро) - скоро
*vivo, vivace* (виво, виваче) — быстро, живо
*presto* (прэсто) - очень быстро

К этим обозначениям иногда добавляются слова:

*molto* (мольто) - очень
*non troppo* (нон троппо) не слишком

Для постепенного ускорения темпа пишут *accelerando*, сокращенно *accel.* (аччелерандо).

Для замедления темпа пишут *ritenuto*, сокращенно *rit.* (ритэнуто) — сдерживая, замедляя.

Иногда композиторы обозначают темпы на своем родном языке.

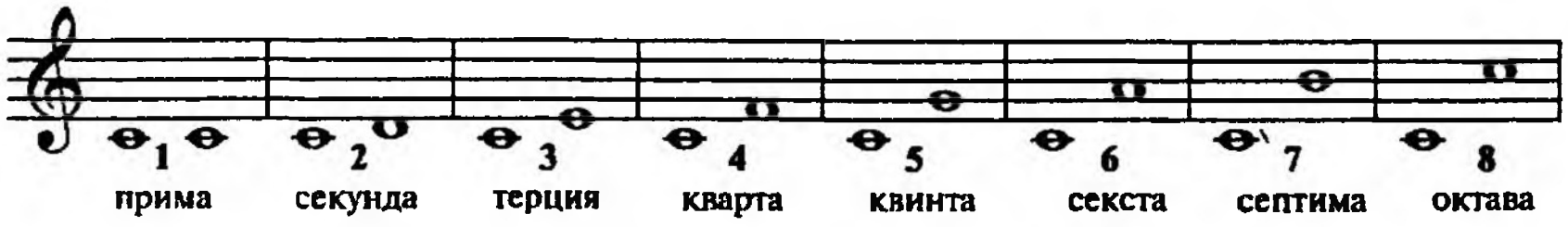
## §5. Простые интервалы. Ступеневая и тоновая величина интервала. Чистые, малые, большие, увеличенные, уменьшенные интервалы. Обращение интервалов. Консонансы и диссонансы. Составные интервалы.

***Интервал*** – это сочетание двух звуков, взятых последовательно (мелодический интервал) или одновременно (гармонический интервал).

Нижний звук интервала называется ***основанием***, верхний – ***вершиной.***

Интервалы в пределах октавы называются ***простыми***, шире октавы – ***составными.***

Простые интервалы вверх от звука *до*:



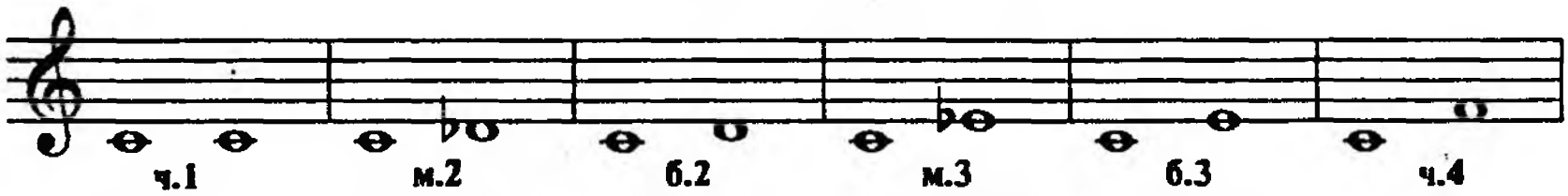

Названия интервалов происходят от порядковых числительных на латинском языке (секунда – второй, терция – третий и т.д.).

Цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 обозначают ***ступеневую величину интервала.*** Например, в терции (3) вершина - третий звук от основания, в кварте (4) – четвертый и т.д.

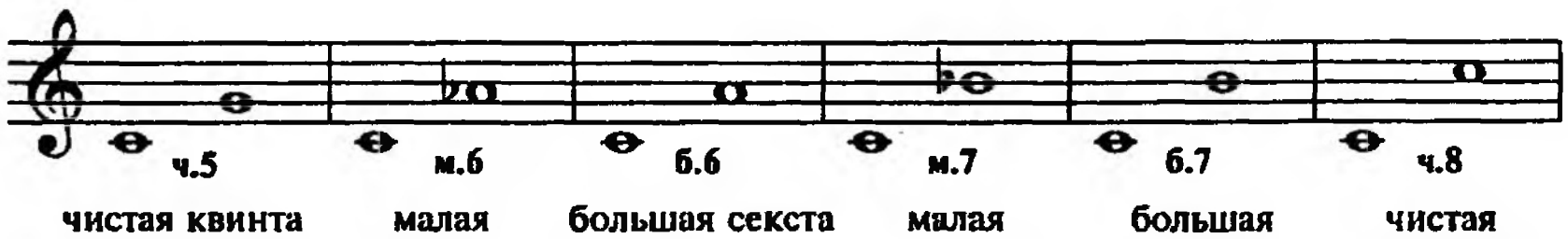
Количество тонов (или полутонов) между звуками интервала (основанием и вершиной) называют ***тоновой величиной интервала.*** Интервалы бывают ***чистые*** (ч), ***малые*** (м), ***большие*** (б), ***увеличенные*** (ув.), ***уменьшенные*** (ум.).

*Чистые интервалы – прима, кварта, квинта, октава. Малые и большие – секунда, терция, секста, септима.*

Простые интервалы вверх от звука *до*:

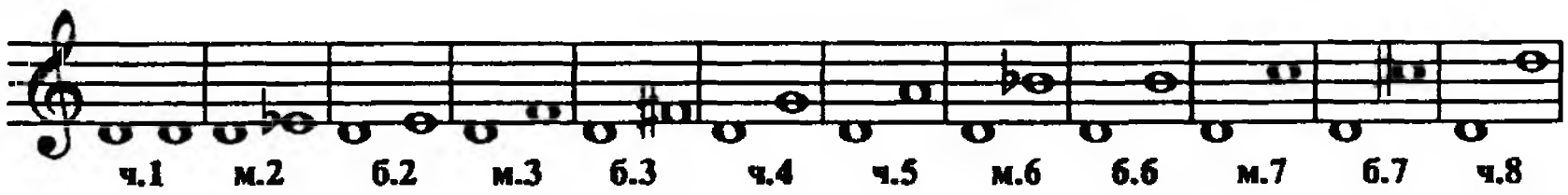



| ч.1 | м.2 | б.2 | м.3 | б.3 | ч.4 |
|---|---|---|---|---|---|
| чистая прима ноль тонов | малая секунда 1/2 тона (полтона) | большая секунда 1 тон | малая терция 1 1/2 тона (полтора тона) | большая терция 2 тона | чистая кварта 2 1/2 тона (два с половиной тона) |




| ч.5 | м.6 | б.6 | м.7 | б.7 | ч.8 |
|---|---|---|---|---|---|
| чистая квинта 3 1/2 тона (три с половиной тона) | малая секста 4 тона | большая секста 4 1/2 тона (четыре с половиной тона) | малая септима 5 тонов | большая септима 5 1/2 тонов (пять с половиной тонов) | чистая октава 6 тонов |

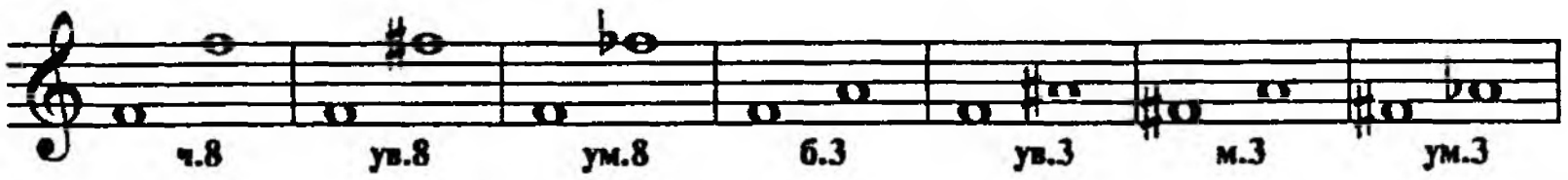
Простые интервалы вверх от звука *ре*:



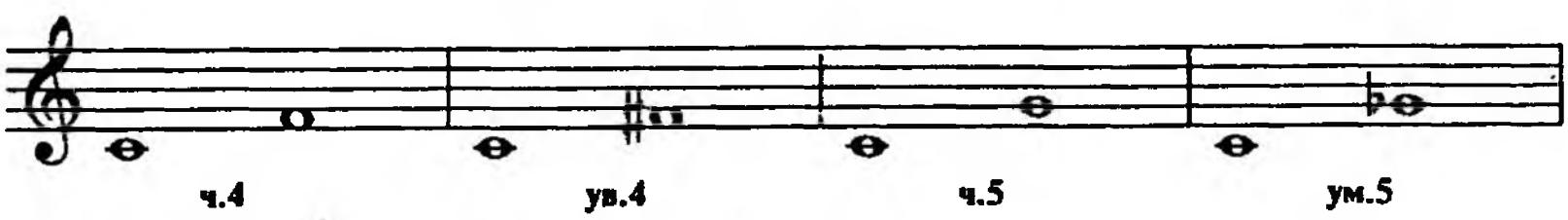

Между ч.4 (2 1/2 тона) и ч.5 (3 1/2 тона) находится интервал, который называется ***"тритон"***, потому что в нем три тона.

Если к чистому или большому интервалу прибавить полтона, то образуется ***увеличенный*** интервал.

Чтобы получить ***уменьшенный*** интервал, нужно вычесть полтона из чистого (кроме ч. 1) или малого интервала. *Ступеневая величина* при этом сохраняется:

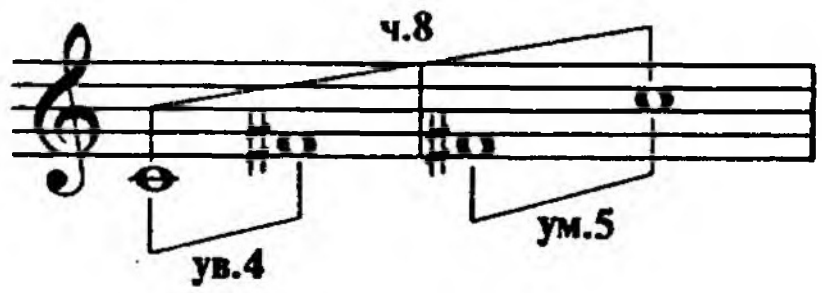



Тритоны, о которых было упомянуто выше, – это ***увеличенная кварта*** (ув.4) и ***уменьшенная квинта*** (ум.5).

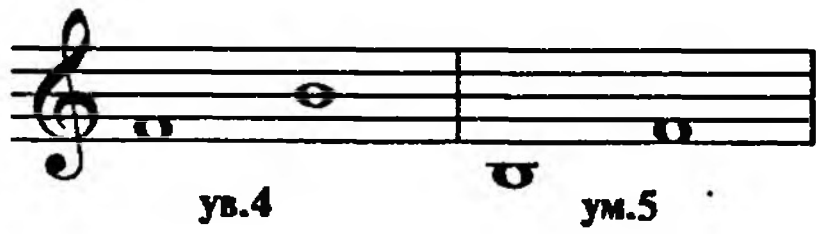


*Звучат ув.4 и ум.5 одинаково.*

Чистая октава (ч.8) делится пополам на два тритона (в чистой октаве 6 тонов):




Между основными звуками есть два тритона:

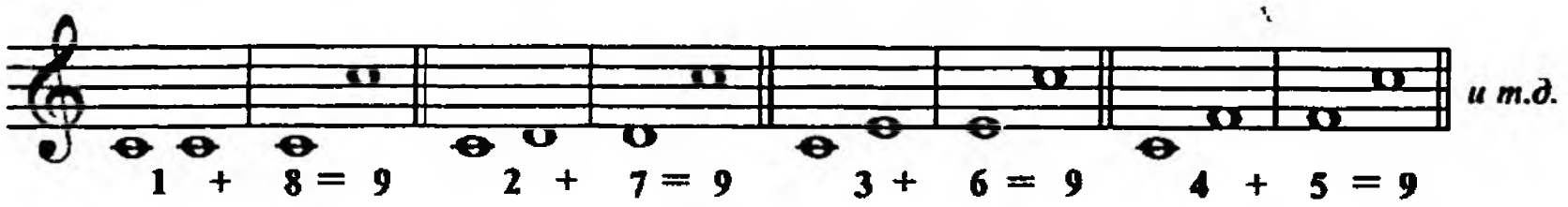



Как правило, интервалы строятся от какого-либо звука вверх. Если надо построить интервал от звука вниз, об этом говорят особо (б.3 вниз от *до*, б.2 вниз от *ми* и т.д.).

Если нижний звук интервала (основание) перенести на чистую октаву вверх или верхний звук (вершину) на чистую октаву вниз – получится ***обращение интервала.***

Интервал и его обращение вместе составляют чистую октаву.

Переносим нижний звук *до* на чистую октаву вверх (другой звук интервала остается на месте):

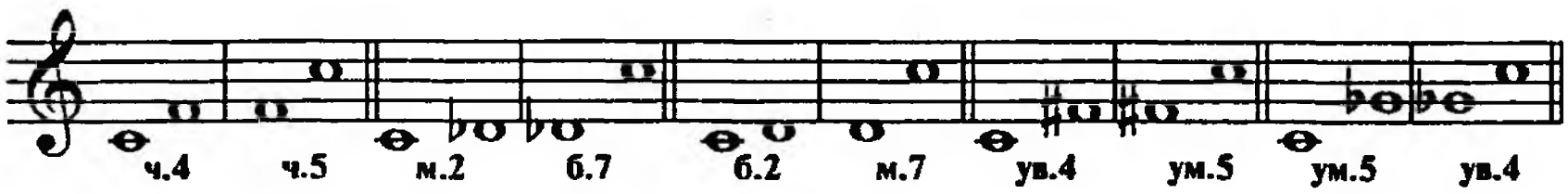



*Сумма ступеней интервала и его обращения равна девяти (9).*

Во что обращается секста? 9-6=3. В терцию.

Во что обращается септима? 9-7=2. В секунду.

***Чистые интервалы обращаются в чистые.***
***Малые интервалы обращаются в большие.***
***Большие интервалы обращаются в малые.***
***Увеличенные интервалы обращаются в уменьшенные.***
***Уменьшенные интервалы обращаются в увеличенные.***



Данный интервал и его обращение схожи по звучанию ("характеру").

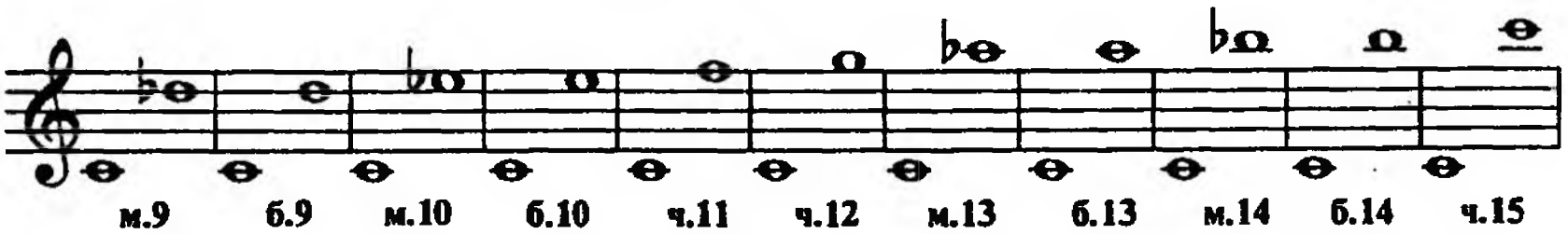
Гармонические интервалы по характеру звучания делятся на ***консонансы*** и ***диссонансы***. Примы, терции, кварты, квинты, сексты, октавы благозвучны. Это консонансы. Секунды, септимы, тритоны, звучат резко, звуки в них не сливаются. Это диссонансы.

***Составные интервалы это интервалы больше октавы.*** Если к простому интервалу прибавить одну, две и т.д. октавы, то получится составной интервал. Например, м.3 через октаву, м.3 через две октавы и т.д.

Составные интервалы в пределах двух октав имеют свои названия, связанные с их ступеневой величиной:

*Нона* (9) – секунда через октаву (девятый звук)
*Децима* (10) – терция через октаву (десятый звук)
*Ундецима* (11) – кварта через октаву (одиннадцатый звук)
*Дуодецима* (12) – квинта через октаву (двенадцатый звук)
*Терцдецима* (13) – секста через октаву (тринадцатый звук)
*Квартдецима* (14) – септима – через октаву (четырнадцатый звук)
*Квинтдецима* (15) – октава через октаву, двойная октава (пятнадцатый звук)

Малые, большие, чистые составные интервалы от звука *до*:



## §6. Аккорды. Четыре вида трезвучий – мажорное, минорное, уменьшенное, увеличенное; их обращения. Септаккорды, их обращения.

Одновременное звучание двух и более звуков называется ***созвучием***. Два звука образуют гармонический интервал, три и больше звуков - ***аккорд***.

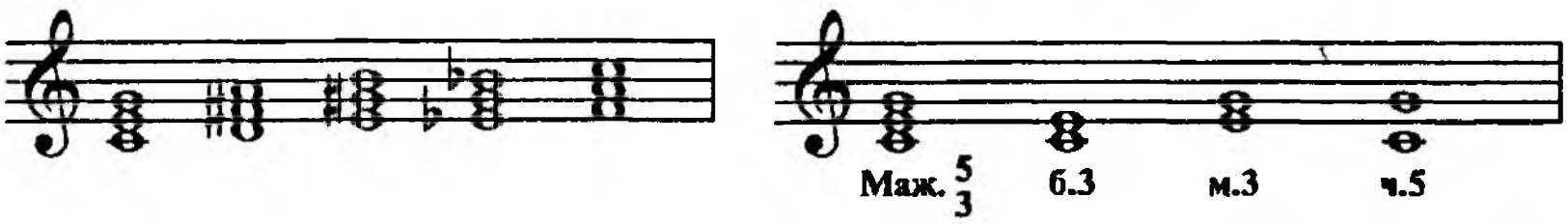
Как правило, звуки аккордов расположены по терциям.

*Аккорд из трех звуков, расположенных по терциям, называется* ***трезвучие.***

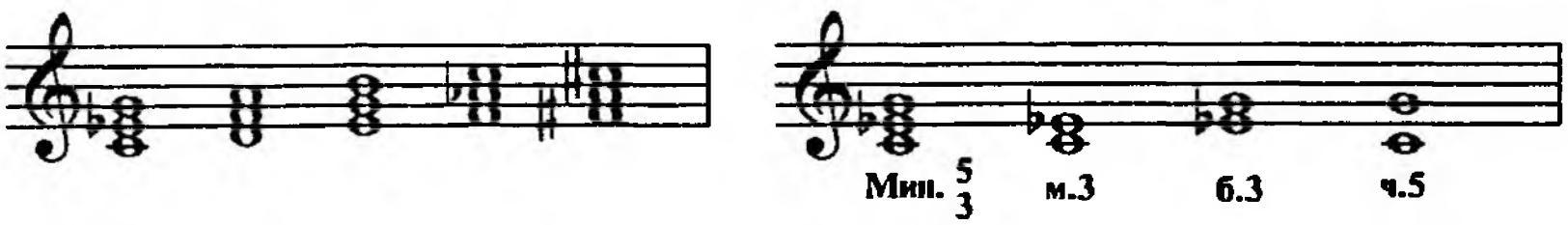
Трезвучие можно построить от любого звука.

Различают четыре вида трезвучий:

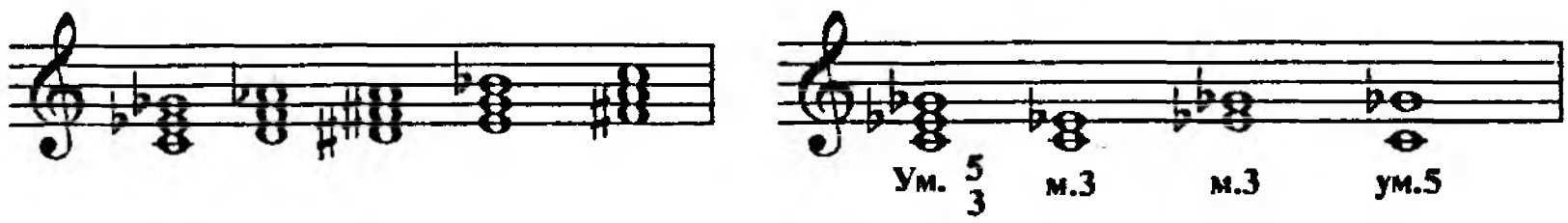
1) ***Мажорное трезвучие.*** Состоит из интервалов б.3 и м.3, крайние звуки образуют ч.5. *Обозначается Маж.* $\frac{5}{3}$ *или Б* $\frac{5}{3}$ (Б – большое):



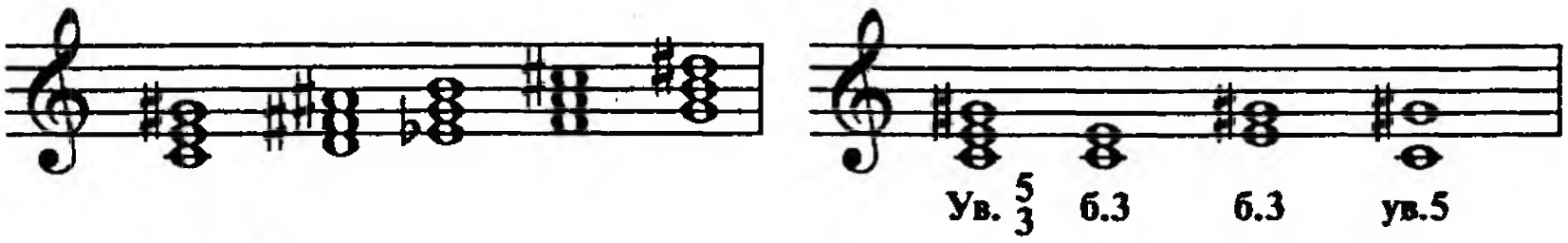

2) ***Минорное трезвучие.*** Состоит из интервалов м.3 и б.3, крайние звуки образуют ч.5. *Обозначается Мин.* $\frac{5}{3}$ *или М* $\frac{5}{3}$ (М – малое):



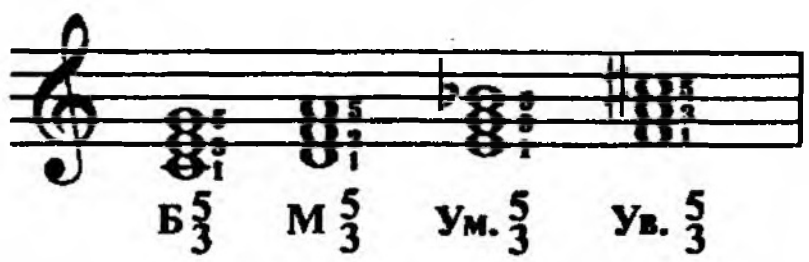

3) ***Уменьшенное трезвучие.*** Состоит из двух м.3, крайние звуки образуют ум.5 (тритон). *Обозначается Ум.* $\frac{5}{3}$:



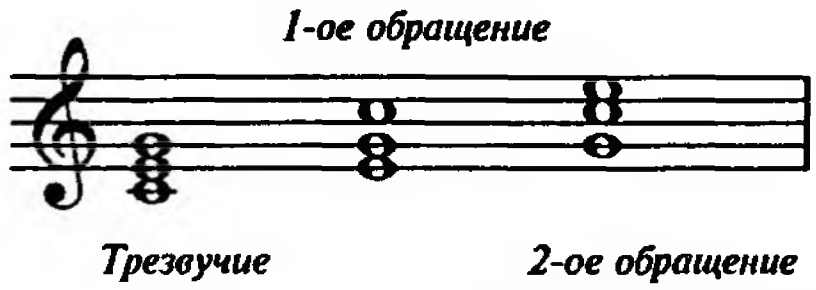
4) ***Увеличенное трезвучие.*** Состоит из двух б.3, крайние звуки образуют ув.5. *Обозначается Ув.* $\frac{5}{3}$:



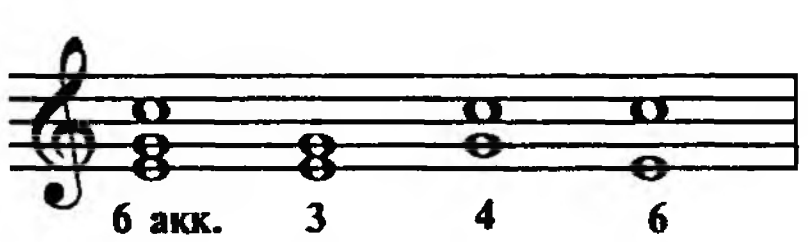

Во всех трезвучиях нижний звук аккорда называется ***основной*** или ***прима***. *Обозначается он цифрой 1.* Средний звук называется ***терцовый*** или ***терция***. *Обозначается он цифрой 3.* Верхний звук называется ***квинтовый*** или ***квинта***. *Обозначается он цифрой 5:*



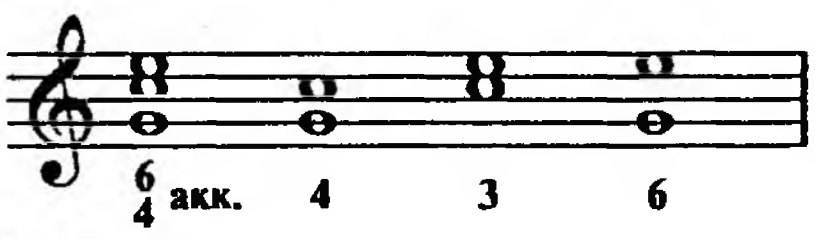

Каждое трезвучие имеет два обращения. ***Обращение*** это такое положение аккорда, когда нижний звук в нем не прима, а терция или квинта. *Для построения обращений нужно перенести один или два нижних звука трезвучия на чистую октаву вверх:*




Первое обращение трезвучия называется ***секстаккорд.*** Состоит он из интервалов терция и кварта. Крайние звуки составляют сексту. *Обозначается цифрой 6:*




Второе обращение трезвучия называется ***квартсекстаккорд.*** Состоит он из интервалов кварта и терция. Крайние звуки составляют сексту. *Обозначается* $\frac{6}{4}$*:*



Чтобы строить обращения трезвучия от заданного звука, надо хорошо знать интервалы, из которых состоят эти аккорды.

Но можно поступить и по другому: определить трезвучие данного обращения и, отталкиваясь от него, построить нужный аккорд.

Например: строим мажорный секстаккорд вверх от звука *фа*-диез. Это – терцовый звук аккорда. Его прима находится на б.3 ниже – звук *ре*. Трезвучие: *ре* – *фа*-диез – *ля*, его секстаккорд: *фа*-диез – *ля* – *ре*. Строим минорный секстаккорд вверх от звука *соль*. Это – терцовый звук аккорда. Его прима на м.3 ниже – звук *ми*. Трезвучие: *ми* – *соль* – *си*, его секстаккорд: *соль* – *си* – *ми*.

Построим мажорный и минорный квартсекстаккорды вверх от звука *ми*. Это – квинтовый звук аккорда. Прима находится на ч.5 ниже – звук *ля*. Мажорное трезвучие: *ля* – *до*-диез – *ми*, минорное: *ля* – *до* – *ми*. Квартсекстаккорды: *ми* – *ля* – *до*-диез и *ми* – *ля* – *до*.

Аккорд из четырех звуков, расположенных по терциям, называется ***септаккорд***.

Септаккорд – это трезвучие плюс еще одна терция сверху.

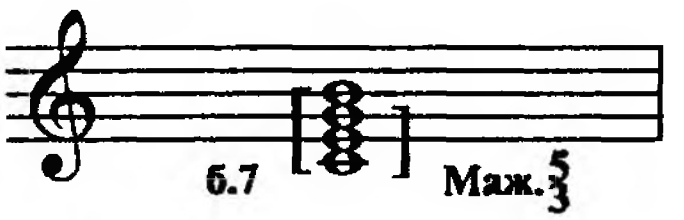
Крайние звуки септаккорда составляют септиму. Отсюда и название аккорда. *Обозначается он цифрой 7.*

Три нижних звука называются, как в трезвучии, прима, терция, квинта, четвертый звук – септима (обозначается *цифрой 7*).

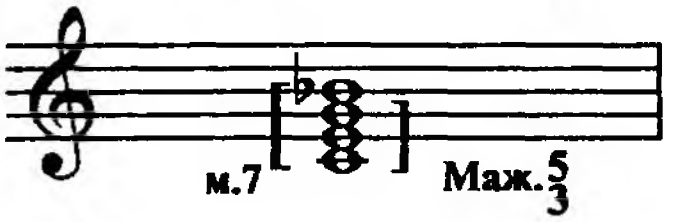
Название септаккорда зависит от того, какая септима по краям и какое трезвучие в основе аккорда.

Например:

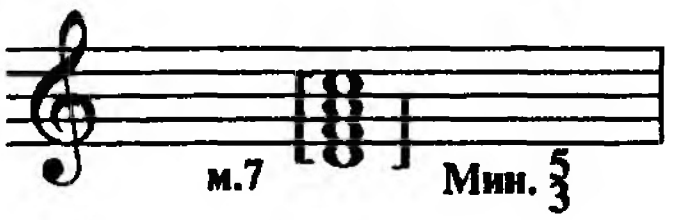
Большой мажорный септаккорд:




Малый мажорный септаккорд:




Малый минорный септаккорд:




Уменьшенный септаккорд:




Есть и другие септаккорды.

Септаккорд имеет три обращения.
В первом обращении нижний звук – терцовый.
Во втором обращении нижний звук – квинтовый.
В третьем обращении нижний звук – септимовый.




В обращениях септаккорда появляется интервал *секунда*:
в первом обращении – *вверху*,
во втором обращении - *в середине*,
в третьем обращении – *внизу*.

Первое обращение называется ***квинтсекстаккорд*** ($^6_5$). *Состоит из интервалов 3, 3, 2.*

Второе обращение называется ***терцквартаккорд*** ($^4_3$). *Состоит из интервалов 3, 2, 3.*

Третье обращение называется ***секундаккорд*** (2). *Состоит из интервалов 2, 3, 3.*

## §7. Лад. Семиступенные лады. Ступени лада. Тоника. Мажорный лад (натуральный мажор). Тоническое трезвучие. Гамма, ее строение. Название ступеней. Главные ступени лада. Устойчивые и неустойчивые ступени. Разрешение. Минорный лад (натуральный минор). Тоническое трезвучие. Гамма, ее строение. Устойчивые и неустойчивые ступени. Разрешение.

***Лад*** – это система звуков, объединенных устойчивым центром – *тоникой* (Т).

Многие лады состоят из семи звуков. Это ***семиступенные*** лады. *Ступени лада принято обозначать римскими цифрами I, II, III, IV, V, VI, VII.*

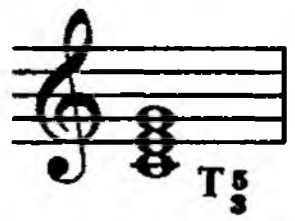
Первая ступень – ***тоника*** – самый устойчивый звук лада.

Два основных семиступенных лада – ***мажорный*** (мажор) и ***минорный*** (минор). По характеру мажор сравнивают со светом, минор – с тенью.

*"Мажор" в переводе с итальянского языка означает больший, "минор" – меньший.*

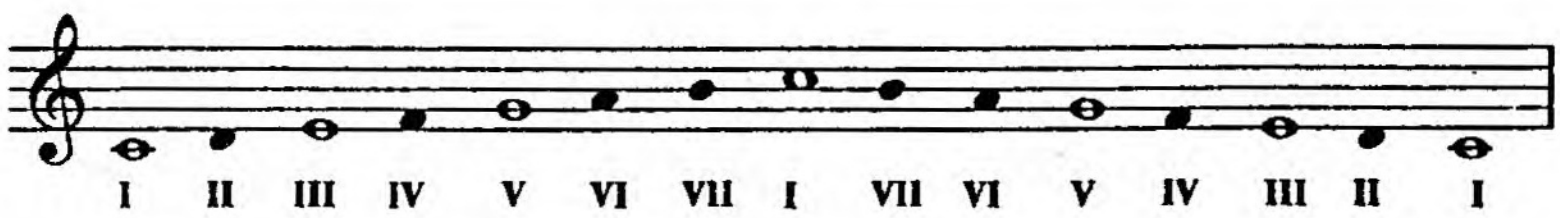
***Мажор*** - это такой лад, в котором на тонике образуется мажорное трезвучие. Оно называется *тоническое трезвучие* ($T_5^3$)

Если считать тоникой звук *до*, тоническое трезвучие - *до – ми - соль.*

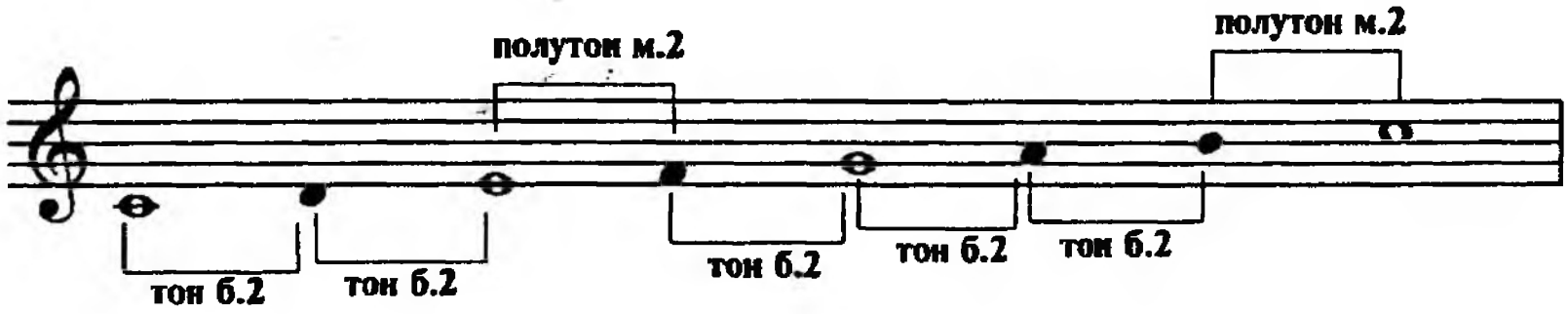



Звуки лада, расположенные по порядку высоты от тоники до тоники называются ***гаммой.***

Гамма от звука *до* вверх и вниз:



Это гамма *натурального мажора*. Ее строение (расстояние между ступенями снизу-вверх): тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон (или интервалы б.2, б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2):



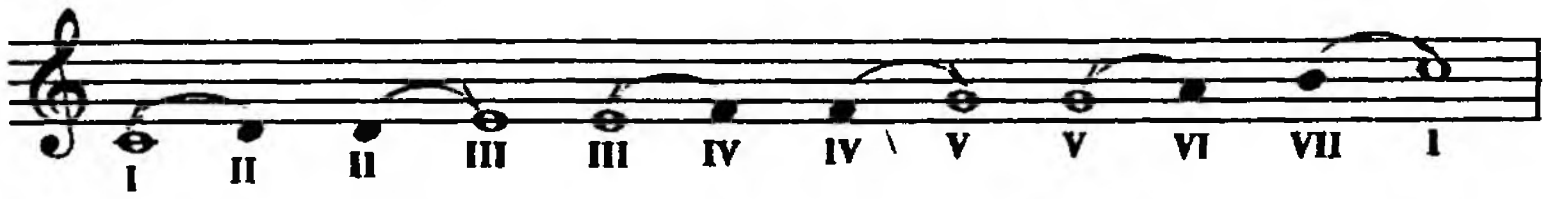

Ступени лада называются так:

I – Тоника (T)
II и VII – вводные звуки
IV – субдоминанта (S)
V – доминанта (D)
III и VI - медианта и субмедианта
T, S, D – главные ступени лада.

I, III, V ступени - устойчивые. На них хорошо заканчивать мелодию. Лучше всего заканчивать ее на тонике.

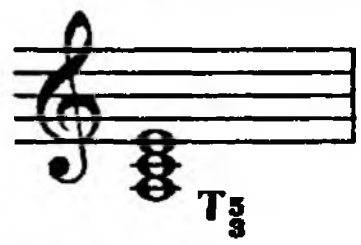
II, IV, VI, VII ступени - неустойчивые. Они тяготеют в устойчивые.

Переход неустойчивых ступеней в устойчивые называется ***разрешением.*** При этом вторая ступень разрешается в первую или третью, четвертая в третью или пятую, шестая в пятую, седьмая в первую:

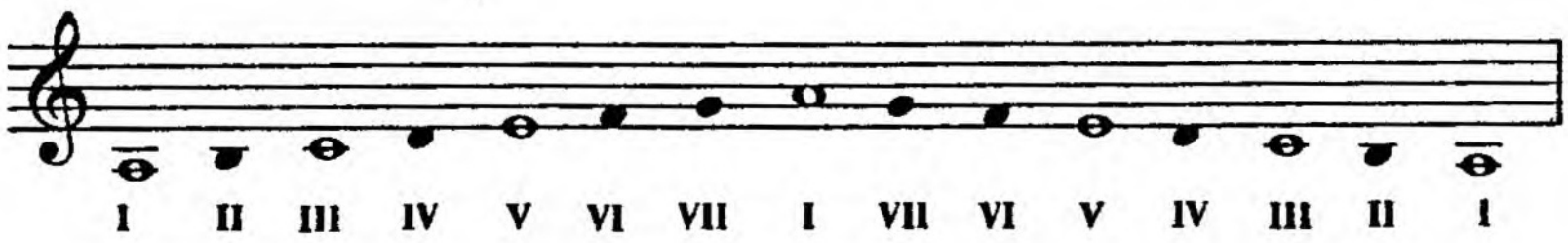



***Минор*** – это такой лад, в котором на тонике образуется минорное трезвучие. Оно также называется *тоническое трезвучие.*

Если считать тоникой *ля*, тоническое трезвучие - *ля – до - ми.*




Гамма от звука *ля* вверх и вниз:

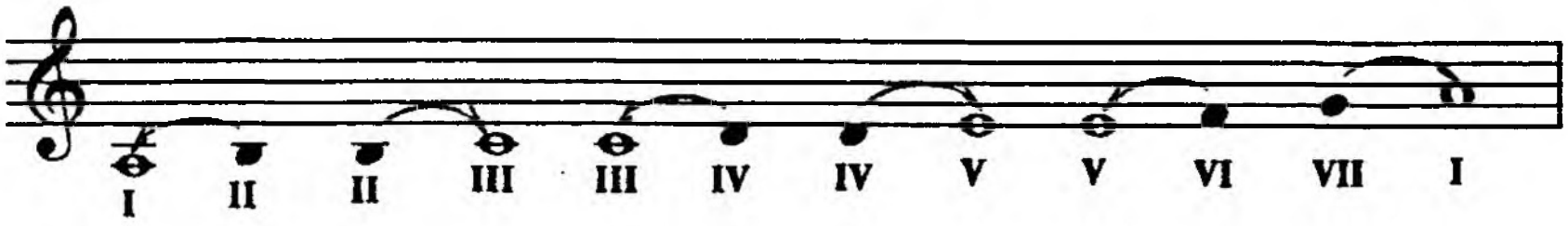


Это - гамма *натурального минора*. Ее строение (расстояние между ступенями снизу вверх): тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон (или интервалы б.2, м.2, б.2, б.2, м.2, б.2, б. 2).

Название ступеней в миноре такие же, как и в мажоре. Главные ступени те же.

I, III, V ступени устойчивые,
II, IV, VI, VII – неустойчивые.

Как и в мажоре, неустойчивые ступени переходят – разрешаются - в устойчивые (вторая ступень в первую или третью, четвертая в третью или пятую, шестая в пятую, седьмая в первую):



## §8. Тональность. Общее число употребительных тональностей мажора и минора. Ключевые и случайные знаки.

Тоника (I ступень) и лад (мажор или минор) составляют *ладотональность*, сокращенно ***тональность***. Можно сказать, что *тональность – это высотное положение лада*. Например:

Тоника – звук *до*, лад мажорный. *Тональность до мажор.*

Тоника – звук *ре*, лад мажорный. *Тональность ре мажор.*

Тоника – звук *си*♭, лад мажорный. *Тональность си*♭ *мажор.*

Тоника – звук *ля*, лад минорный. *Тональность ля минор.*

Тоника – звук *ре*, лад минорный. *Тональность ре минор.*

Тоника – звук *фа*♯, лад минорный. *Тональность фа*♯ *минор.*

В каждой тональности (мажорной или минорной) счет ступеней идет вверх от тоники (I ступени). Например, в тональностях до мажор и до минор первая ступень - звук *до*, вторая – *ре* и т.д.

В тональностях ре мажор и ре минор первая ступень - звук ре, вторая - ми и т.д. В фа мажоре и фа миноре первая ступень - звук фа, вторая - соль и т.д.

Во всех тональностях I, III, V ступени устойчивые, II, IV, VI, VII – неустойчивые.

Каждый основной звук (их семь) можно повысить и понизить (до-диез, до-бемоль, ре-диез, ре-бемоль и т.д.).

Значит, может быть по семь тональностей с диезами (от одного до семи диезов) в мажоре и миноре и по семь тональностей с бемолями (от одного до семи бемолей) в мажоре и миноре. Итого двадцать восемь тональностей.

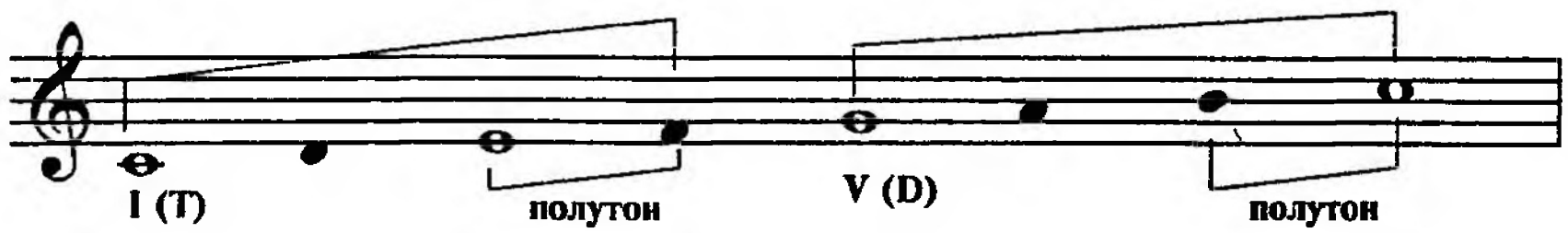
Добавим к ним тональности до мажор и ля минор, в которых нет никаких знаков. *Всего тридцать тональностей.*

Диезы (в диезных тональностях) или бемоли (в бемольных тональностях) обычно пишутся при ключе. Это - ***ключевые знаки***, они действительны от начала до конца музыкального произведения. Диезы и бемоли, которые написаны перед нотами (а не при ключе) называются ***"случайные" знаки***. *Они действительны на один такт.*

## §9. Диезные и бемольные тональности мажора. Энгармонизм тональностей. Квинтовый круг. Гармонический и мелодический мажор.

*Строение натуральной мажорной гаммы во всех тональностях одинаковое – тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон (снизу-вверх).*

Исходная тональность - до мажор. В ней нет никаких знаков при ключе (♯ или ♭). Поделим эту гамму пополам, на два "тетрахорда" (*"тетра" по-гречески – четыре*) из четырех звуков каждый - от I до IV и от V до I ступени вверх:



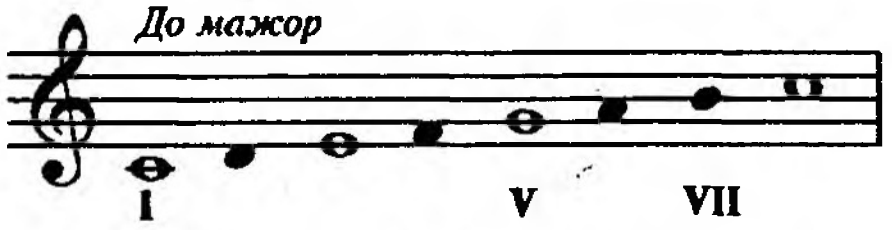

Обе части построены одинаково – тон, тон, полутон.

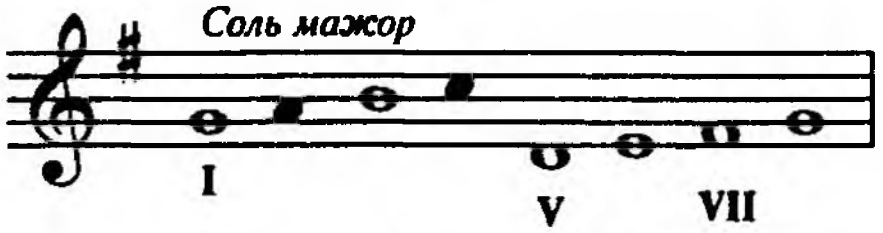
Тональность с одним диезом начинается от звука *соль*. В до мажоре это V ступень – доминанта, в новой тональности соль мажор это будет I ступень, тоника.

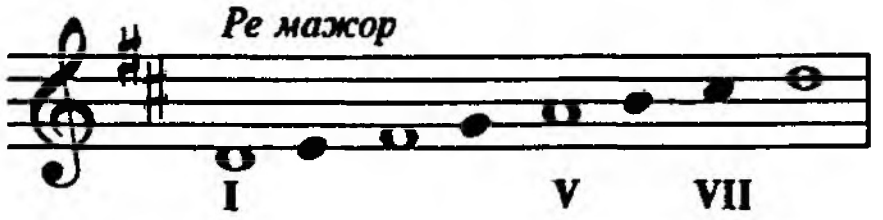
*Вторая половина гаммы до мажора будет первой половиной в соль мажоре.*

Для того чтобы между VII и I ступенями в соль мажоре был полутон, нужно повысить звук фа на полтона. Следовательно, в соль мажоре при ключе - *фа*-диез.

Порядок построения диезных мажорных тональностей и дальше такой же:



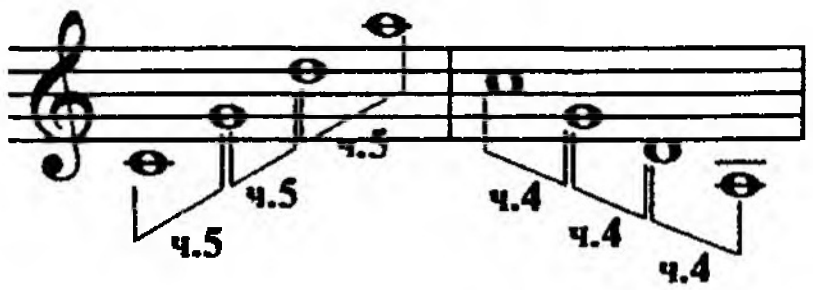



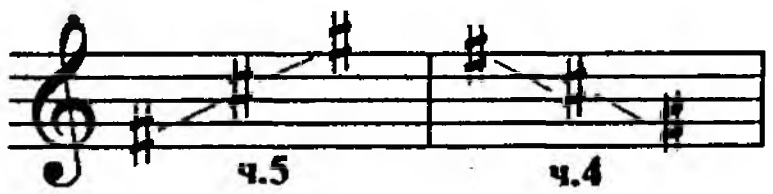

*и т.д.*

Тональность с двумя диезами – ре мажор, здесь два диеза – *фа* и *до*. Тональность с тремя диезами – ля мажор, здесь к двум диезам добавляется третий – *соль*-диез.

Можно сказать, что *диезные тональности строятся по чистым квинтам вверх - каждая новая тональность на ч.5 выше предыдущей (или на ч.4 ниже, если считать ступени вниз – I, VII, VI, V):*




Каждый новый диез появляется на VII ступени. *Диезы также прибавляются по ч.5 вверх (или по ч.4 вниз):*

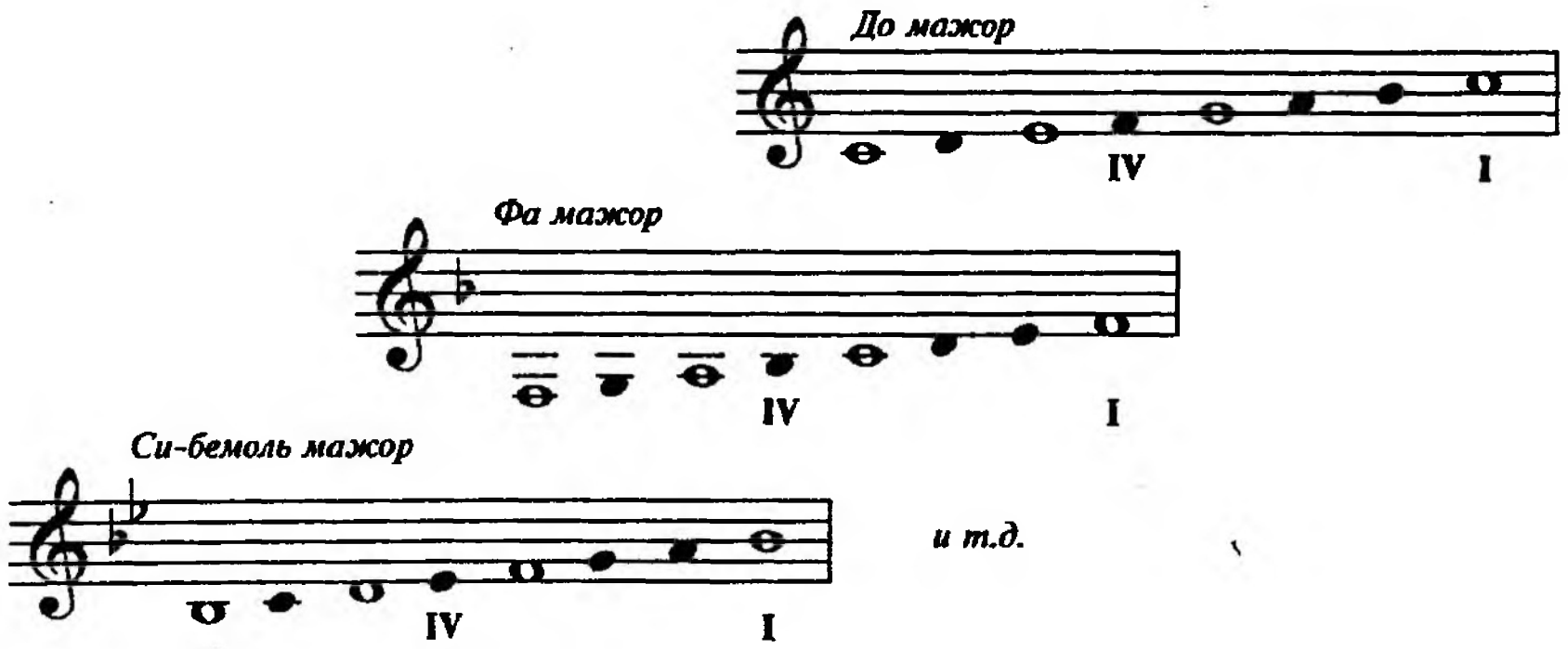


Дальше легко определяются тональности с 4,5,6,7 знаками и диезы в каждой из них. (Все тональности будут приведены ниже).

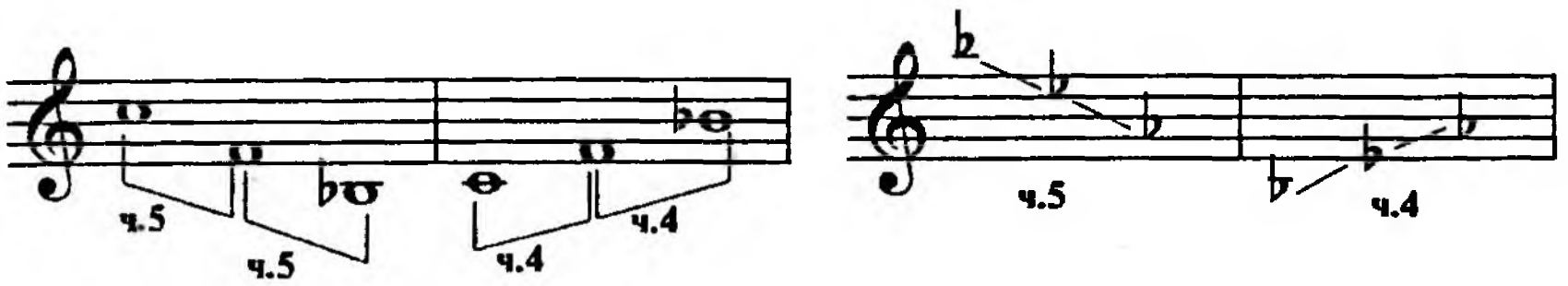
Строим бемольные тональности.

Исходная тональность – до мажор. Первая мажорная тональность с одним бемолем – фа мажор. В до мажоре звук *фа* – IV ступень, субдоминанта; для фа мажора это I ступень, тоника.

Для правильного строения натуральной мажорной гаммы в фа мажоре нужно понизить звук *си*. При ключе напишем *си*-бемоль. Появился он *на четвертой ступени*. Таков же порядок появления бемолей и в следующих мажорных тональностях:




Бемольные тональности строятся по ч.5 вниз (или по ч.4 вверх). В таком же порядке появляются бемоли:



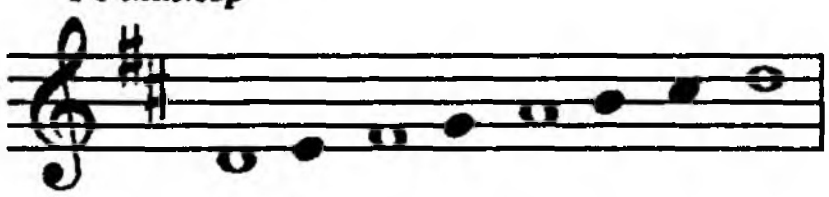

Легко определить все следующие тональности:

## Диезные мажорные тональности

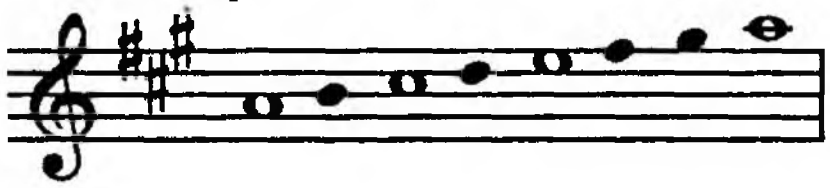
*Соль мажор*



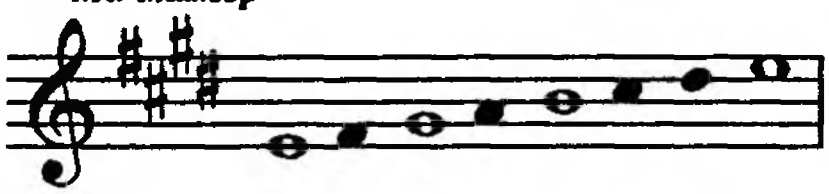
*Ре мажор*



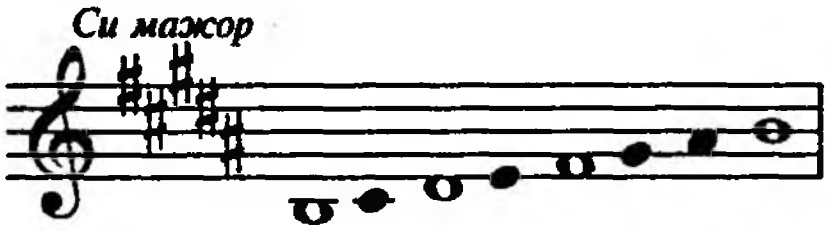
*Ля мажор*



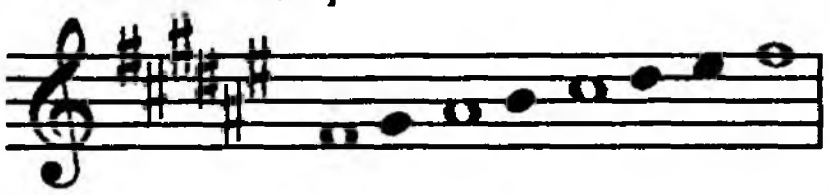
*Ми мажор*



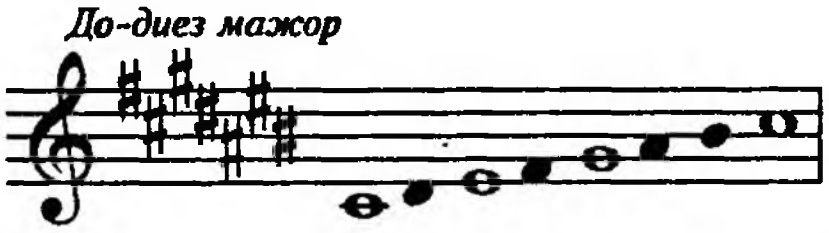
*Си мажор*



*Фа-диез мажор*



*До-диез мажор*

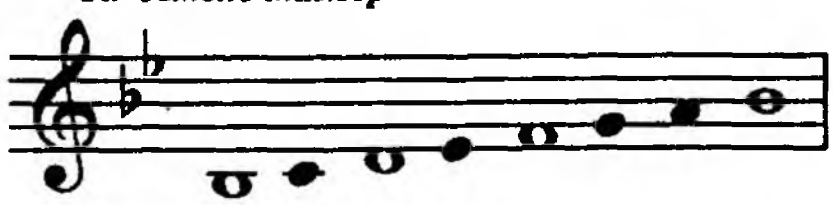


## Бемольные мажорные тональности

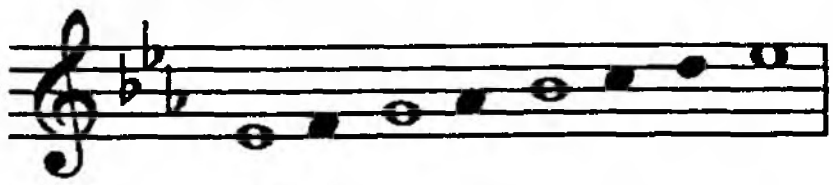
*Фа мажор*



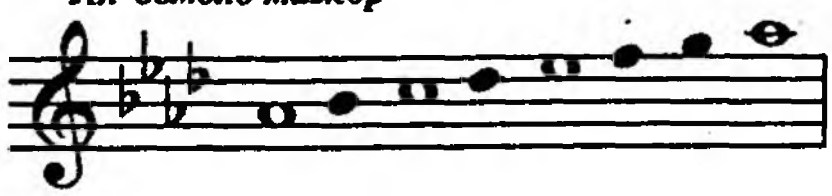
*Си-бемоль мажор*



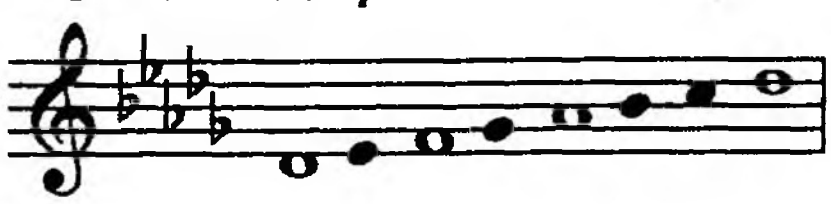
*Ми-бемоль мажор*



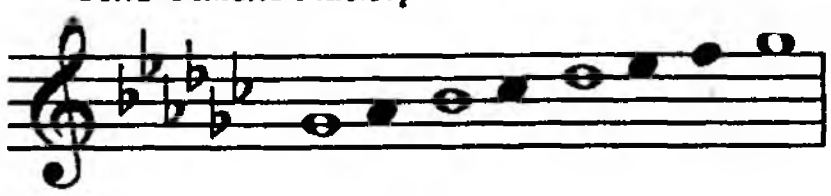
*Ля-бемоль мажор*



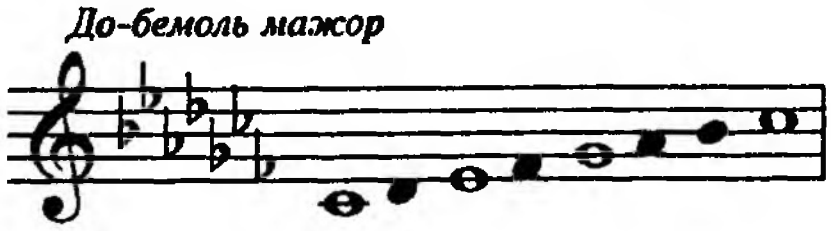
*Ре-бемоль мажор*



*Соль-бемоль мажор*



*До-бемоль мажор*



*Если сравнить тональности с пятью, шестью, семью, знаками, то видно, что три пары тональностей звучат одинаково, а называются по-разному. Это* ***энгармонически равные тональности:***

Си мажор (5 ♯) = До ♭ мажору (7 ♭)
Фа ♯ мажор (6 ♯) = Соль ♭ мажору (6 ♭)
До ♯ мажор (7 ♯) = Ре ♭ мажор (5 ♭)

Могут быть тональности с количеством знаков больше семи. Но они применяются редко, потому что их можно заменить более простыми энгармонически равными тональностями.

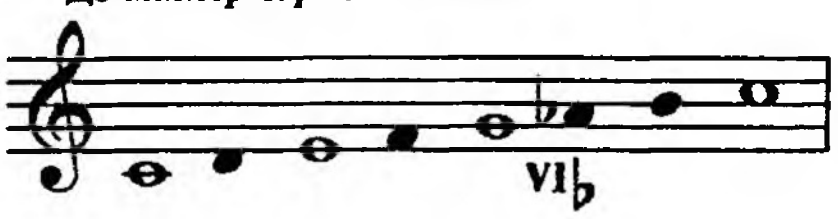
После до ♯ мажора (на ч.5 выше) – тональность соль ♯ мажор. В ней восемь диезов (все звуки с диезами, а *фа* - дубль-диез). Соль ♯ мажор энгармонически равняется ля ♭ мажору, в котором четыре бемоля.

После до ♭ мажора (на ч.5 ниже) – тональность фа ♭ мажор с восьмью бемолями (все звуки с бемолями, а си – дубль-бемоль). Тональность фа ♭ мажор энгармонически равняется ми мажору с четырьмя диезами.

Если строить тональности дальше как бы "по кругу" (по ч.5 вверх для диезных тональностей, а для бемольных – по ч.5 вниз, или наоборот - по ч.4 вниз для диезных и по ч.4 вверх для бемольных), то мы придем к звукам *си*-диез и *ре*-дубль-бемоль, которые энгармонически равны звуку *до* – тонике первой мажорной тональности до мажор. Круг замкнулся. Это так называемый ***квинтовый*** (или кварто-квинтовый) ***круг тональностей***.

Мажор, о котором шла речь, называется ***натуральный*** мажор. Если в натуральном мажоре понизить на полтона VI ступень, образуется ***гармонический мажор***:

*До мажор гармонический*



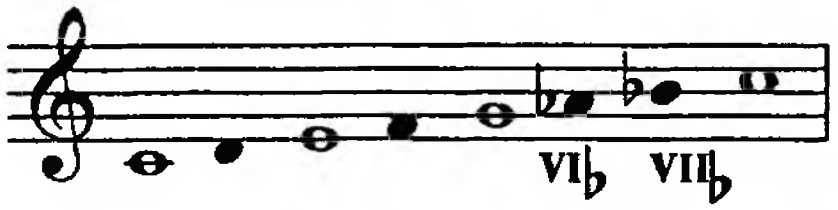

*Соль мажор гармонический*




VI пониженная ступень (VI ♭) обозначается случайным знаком. Он ставится перед нотой, а не при ключе.

Если в натуральном мажоре понизить на полтона VI и VII ступени, образуется ***мелодический мажор***. VI ♭ и VII ♭ ступени обозначаются случайными знаками:

*До мажор мелодический*




*Соль мажор мелодический*



## §10. Диезные и бемольные тональности минора. Энгармонизм тональностей. Квинтовый круг. Гармонический и мелодический минор. Параллельные тональности. Параллельно-переменный лад.

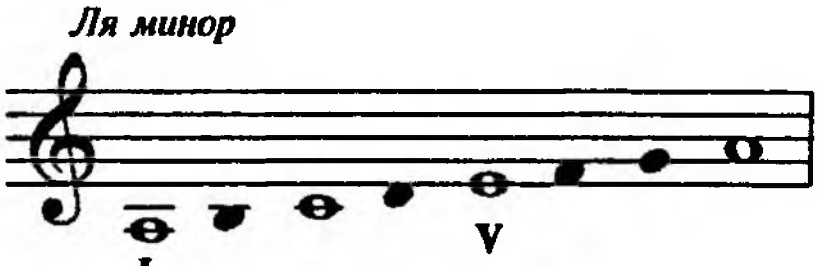
Минор – самостоятельный лад. Существует столько же минорных тональностей, сколько и мажорных.

Строение натуральной минорной гаммы во всех тональностях одинаковое – тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон.

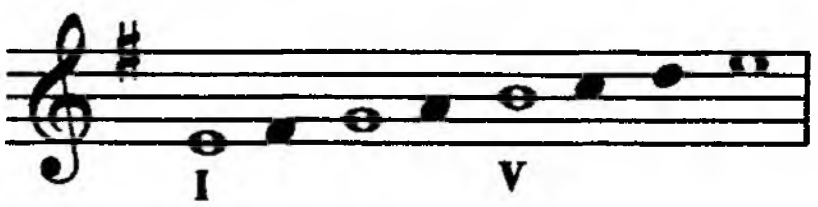
Исходная тональность – ля минор. В ней нет никаких знаков при ключе.

Как и в мажоре, каждая новая диезная тональность на чистую квинту *выше* предыдущей *(или на ч.4 ниже). Каждый новый диез появляется на II ступени (в мажоре - на VII):*

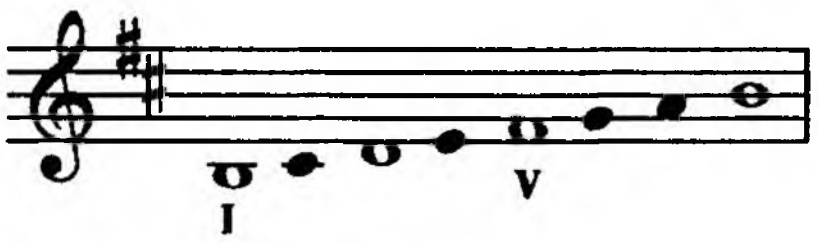
*Ля минор*




*Ми минор*



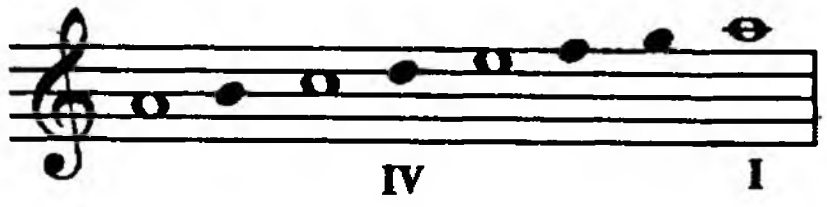

*Си минор*



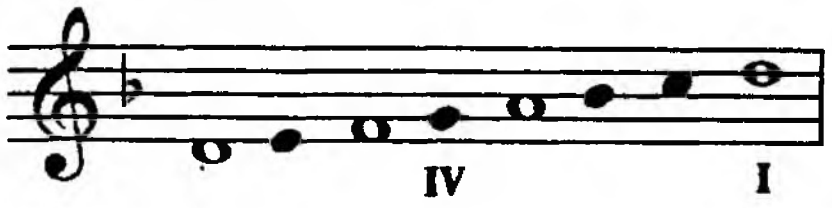

*и т.д.*

*Каждая* новая бемольная тональность на чистую квинту *ниже* предыдущей *(или на ч.4 выше). Каждый новый бемоль появляется на VI ступени (в мажоре - на IV):*

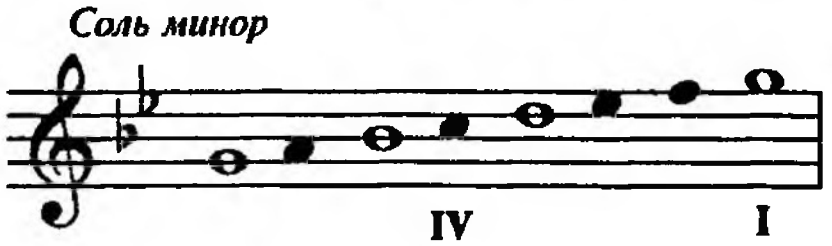
*Ля минор*




*Ре минор*



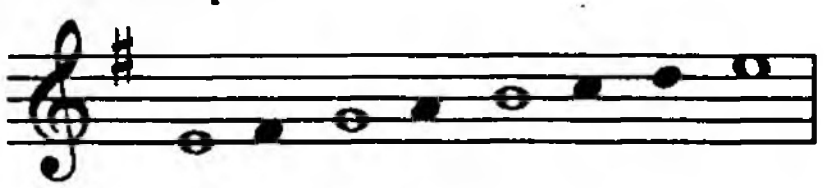

*Соль минор*




*и т.д.*

## Диезные минорные тональности

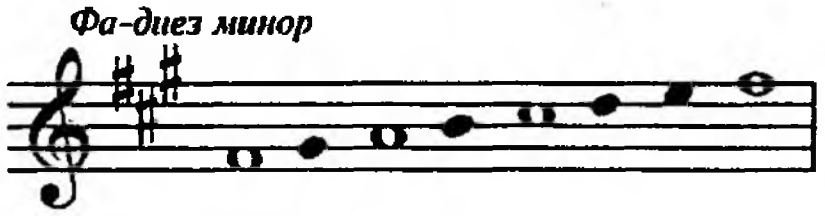
*Ми минор*



*Си минор*



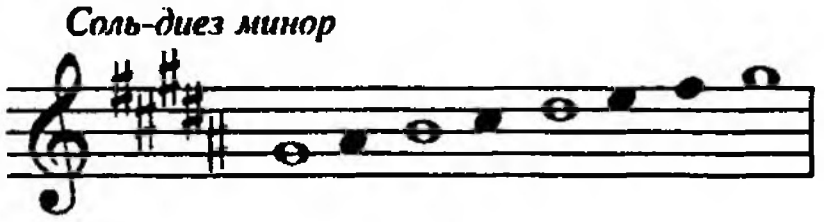
*Фа-диез минор*



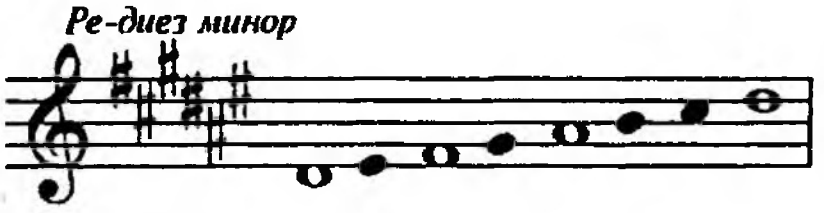
*До-диез минор*



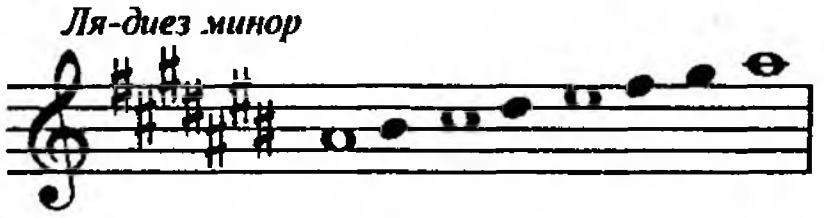
*Соль-диез минор*



*Ре-диез минор*

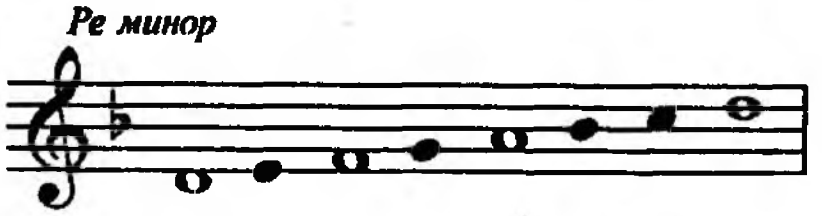


*Ля-диез минор*



## Бемольные минорные тональности

*Ре минор*



*Соль минор*



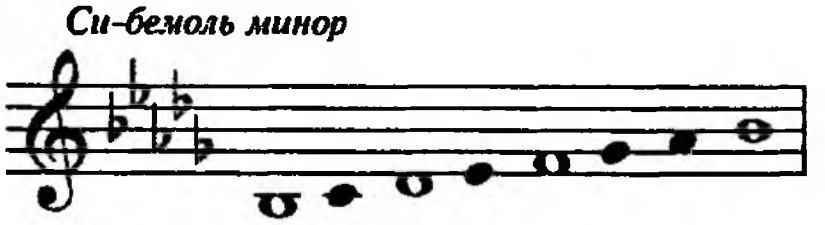
*До минор*



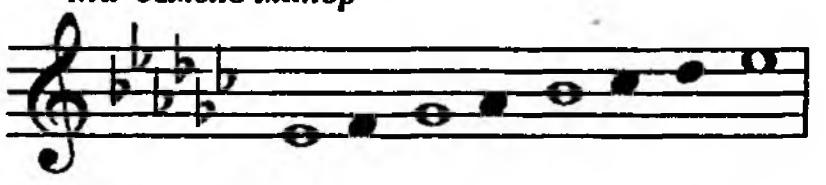
*Фа минор*



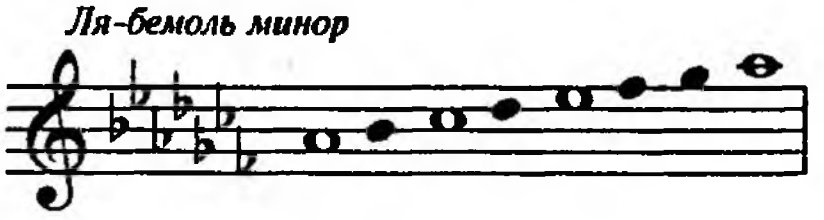
*Си-бемоль минор*



*Ми-бемоль минор*



*Ля-бемоль минор*



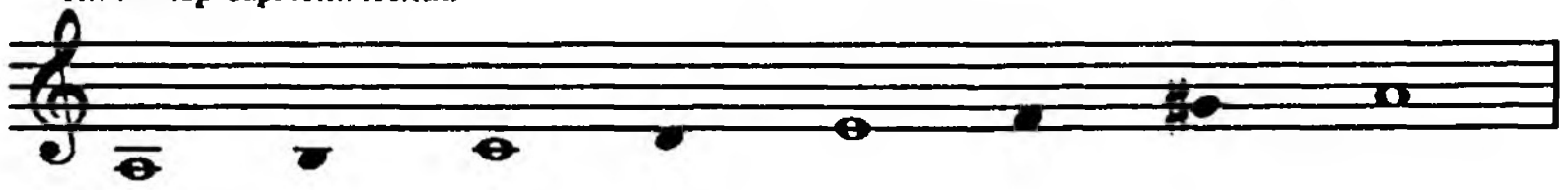
В миноре есть ***три пары энгармонически равных тональностей:***

соль ♯ минор (5 ♯) = ля ♭ минору (7 ♭)
ре ♯ минор (6 ♯) = ми ♭ минору (6 ♭)
ля ♯ минор (7 ♯) = си ♭ минору (5 ♭)

В миноре так же, как и мажоре, могут быть тональности с количеством знаков больше семи. Квинтовый (кварто-квинтовый) круг замкнется на звуках *соль*-дубль-диез (для диезных тональностей) и *си*-дубль-бемоль (для бемольных тональностей). *Энгармонически оба эти звука равны звуку ля – тонике ля минора.*

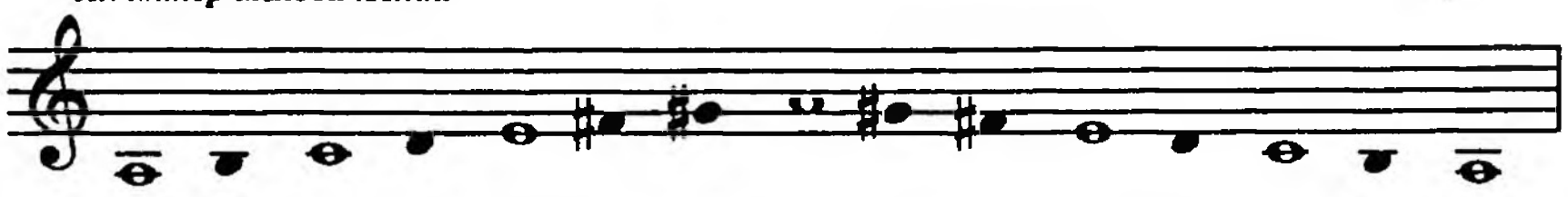
Минор, о котором шла речь, называется ***натуральный*** минор. Если в нем повысить VII ступень, то образуется ***гармонический*** минор:

*Ля минор гармонический*

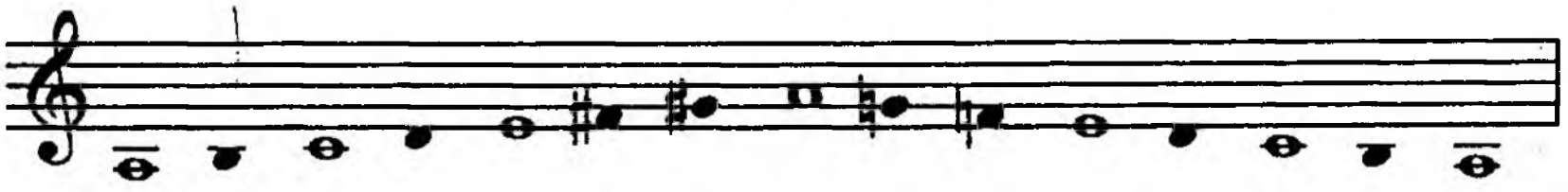


Если в натуральном миноре повысить VI и VII ступени, то образуется ***мелодический*** минор:

*Ля минор мелодический*



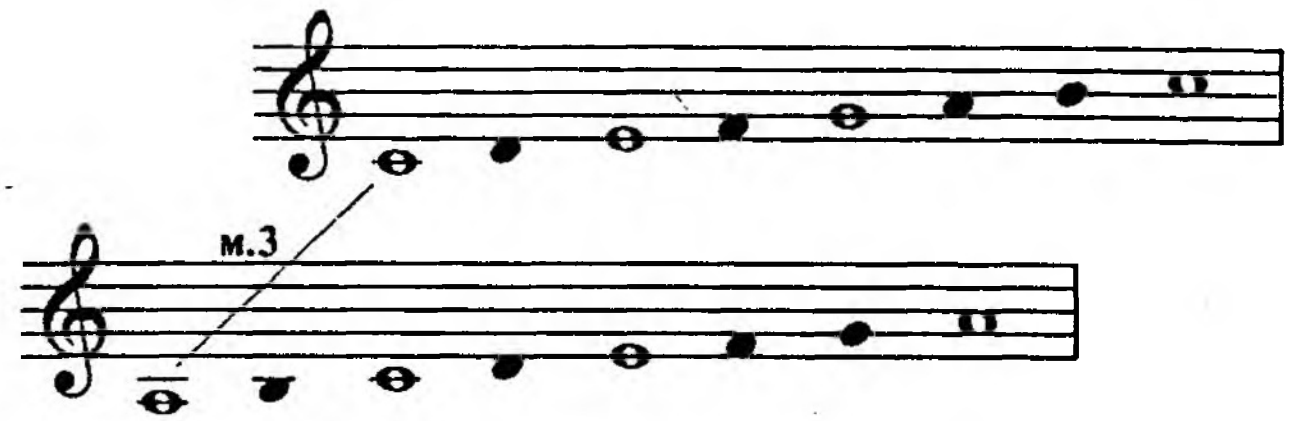
Часто в нисходящем движении мелодический минор заменяется натуральным:



Повышенные VI и VII ступени обозначаются *случайными знаками.*

Мажорные и минорные тональности, у которых одинаковый звуковой состав (одинаковые ключевые знаки), называются ***параллельными.***

До мажор и ля минор не имеют никаких знаков при ключе и являются параллельными тональностями:




Тоника параллельного минора находится на малую терцию ниже тоники параллельного мажора.

Параллельный минор строится от VI ступени параллельного мажора.

Параллельные тональности:

До мажор – ля минор

Соль мажор – ми минор
Ре мажор – си минор
Ля мажор – фа ♯ минор
Ми мажор – до ♯ минор
Си мажор – соль ♯ минор
Фа ♯ мажор – ре ♯ минор
До ♯ мажор – ля ♯ минор

Фа мажор – ре минор
Си ♭ мажор – соль минор
Ми ♭ мажор – до минор
Ля ♭ мажор – фа минор
Ре ♭ мажор – си ♭ минор
Соль ♭ мажор – ми ♭ минор
До ♭ мажор – ля ♭ минор

В музыке часто сопоставляются параллельные тональности. Например:

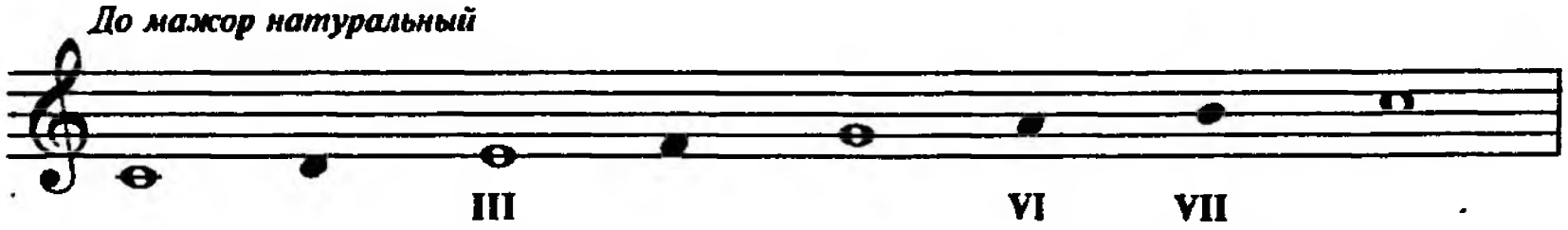


Такой лад называют ***переменным*** или ***параллельно-переменным.***

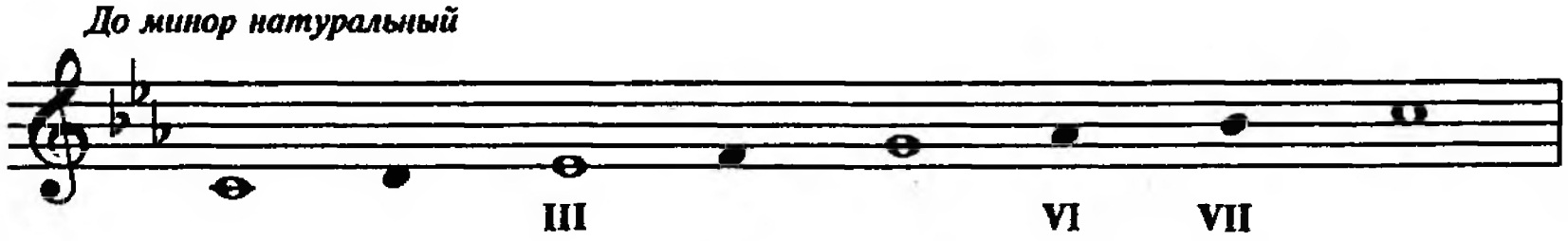
## §11. Одноимённые тональности.

Мажор и минор, у которых *одинаковая тоника*, называются ***одноимёнными тональностями:***

*До мажор натуральный*




*До минор натуральный*




Одноименные тональности натурального мажора и натурального минора отличаются друг от друга III, VI и VII ступенями. В миноре они на полтона ниже, чем в мажоре.

Если сравнить натуральный мажор с одноименным мелодическим минором, то различие будет только в III ступени:

*До минор мелодический*




В мажоре III ступень всегда на полтона выше, чем в миноре. В этом главное отличие мажора от минора

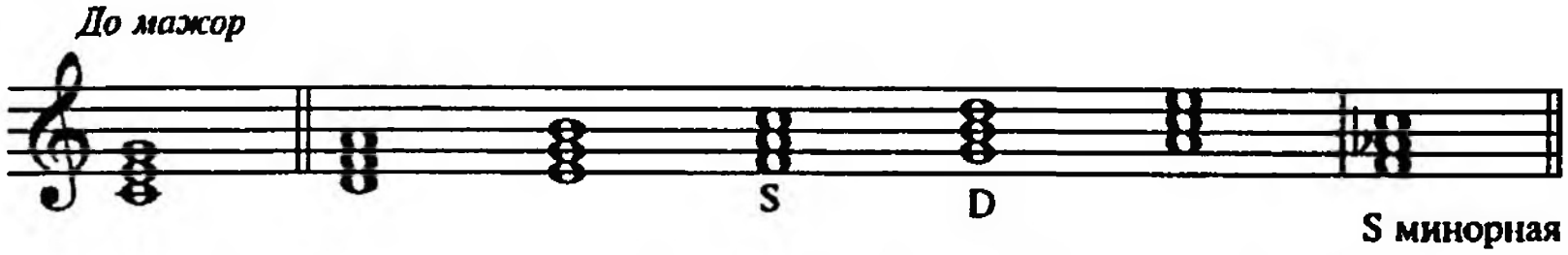
В музыке часто сопоставляются одноименные тональности:



Такой лад называется ***мажоро-минором.***

## § 12. Родственные тональности. Модуляция.

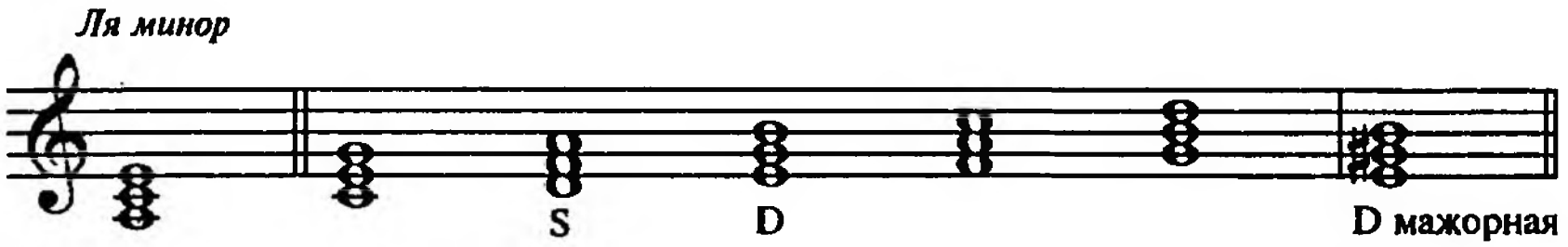
Если на ступенях мажорной или минорной гаммы построить трезвучия, то все эти трезвучия будут тоническими для ***родственных тональностей:***




Для до мажора родственные тональности – ре минор, ми минор, фа мажор, соль мажор, ля минор, фа минор (по гармоническому мажору).

Можно сказать, что для до мажора ля минор – параллельная тональность (знаки одинаковые), соль мажор и ми минор – тональность доминанты и ее параллельная (разница на один знак), фа мажор и ре минор – тональность субдоминанты и ее параллельная (разница на один знак), фа-минор - тональность минорной субдоминанты (разница на четыре знака).

Построим трезвучия на ступенях минорной гаммы:




Для ля минора родственные тональности – до мажор, ре минор, ми минор, фа мажор, соль мажор, ми мажор (по гармоническому минору).

Для ля минора до мажор - параллельная тональность (знаки одинаковые), ми минор и соль мажор – тональность доминанты и ее параллельная (разница на один знак), ре минор и фа мажор – тональность субдоминанты и ее параллельная (разница на один знак), ми мажор – тональность мажорной доминанты (разница на четыре знака).

Таким же образом определяются “родственники” для других мажорных и минорных тональностей.

Переход из одной тональности в другую называется ***модуляция***. *Обычно модуляцию можно определить по появлению новых знаков альтерации.* Чаще всего модуляция происходит в родственные тональности.

## § 13. Буквенная система обозначения звуков и тональностей.

Слоговые и буквенные названия звуков появились много веков назад. Слоговое название, которое принято у нас (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*) – это первые слоги строк текста средневекового гимна.

Обозначение звуков буквами латинского алфавита (a, b, c, d, e, f, g, a, h) появилось и используется до сих пор в ряде стран Европы.

Буква *а* соответствует слоговому названию *ля*. Когда-то звукоряд начинался с этого звука. За ним следовал звук *си*-бемоль, который обозначили буквой *b*. Звук *си* появился позже, и его назвали буквой *h*.

Вот как выглядят слоговые названия звуков и соответствующие им буквенные обозначения:

| до | ре | ми | фа | соль | ля | си |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Cc | Dd | Ee | Ff | Gg | Aa | Hh |
| цэ | дэ | э | эф | гэ | а | ха |

Для обозначения диеза к букве добавляется слог *is* (*до*-диез – *cis*, *ре*-диез – *dis* и т.д.). Для обозначения бемоля к букве добавляется слог *es* (*до*-бемоль – *ces*, *ре*-бемоль – *des* и т.д.). Исключения – *ми*-бемоль – *es*, *ля*-бемоль – *as*, *си*-бемоль – *в*).

У нас часто используют буквенные обозначения звуков для названия тональностей.

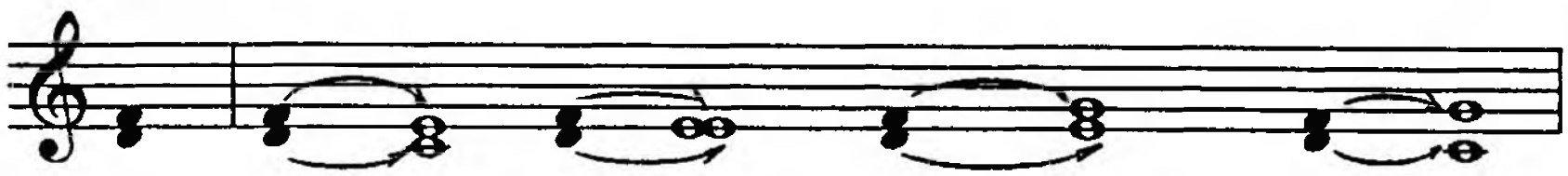
Вместо слова "мажор" нужно сказать *dur* (твердый), вместо слова "минор" – *moll* (мягкий). Например: до мажор – C-dur, до минор – c-moll, фа-диез мажор – Fis-dur, Си-бемоль мажор – B-dur, ми-бемоль минор – es-moll и т.д.

## § 14. Чистые, малые, большие интервалы и тритоны в натуральном мажоре и натуральном миноре.

В каждой тональности можно от любой ступени построить интервалы и аккорды. Если в них встретятся неустойчивые звуки (II, IV, VI, VII ступени), то их можно (и нужно) разрешить. *Иногда может быть несколько вариантов разрешения.*

Например:

*До мажор*



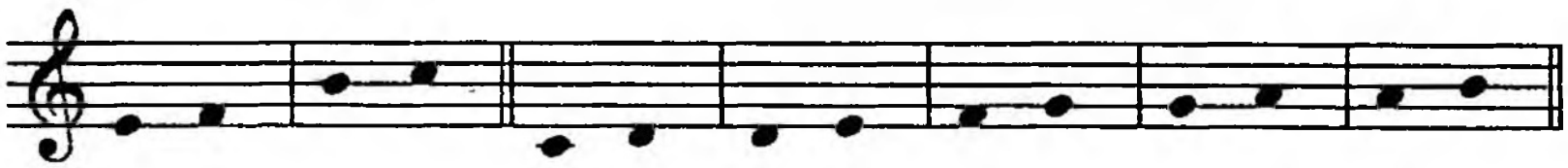
Построим в натуральном до мажоре все чистые, малые, большие интервалы (без разрешения). Вот на каких ступенях они будут:

*Чистые примы (ч.1) на всех ступенях*



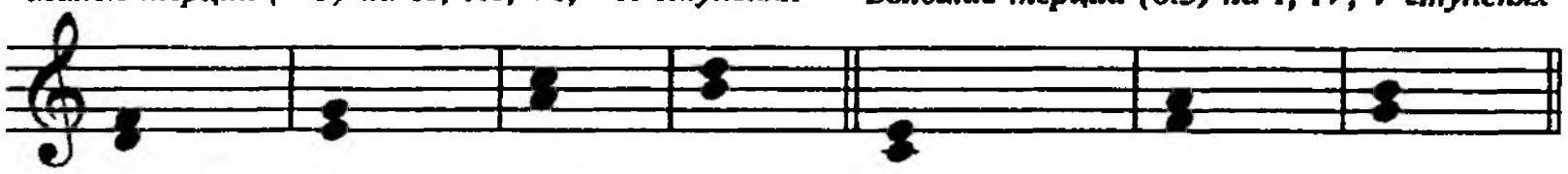
*Малые секунды (м.2) на III и VII ступенях*

*Большие секунды (б.2) на I, II, IV, V, VI ступенях*

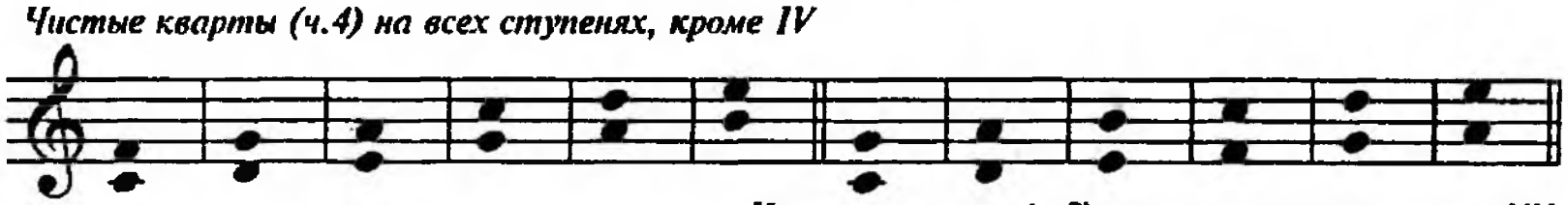


*Малые терции (м.3) на II, III, VI, VII ступенях*

*Большие терции (б.3) на I, IV, V ступенях*

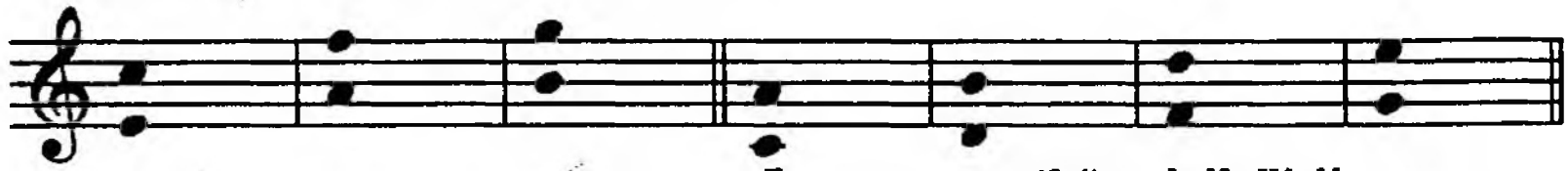


*Чистые кварты (ч.4) на всех ступенях, кроме IV*



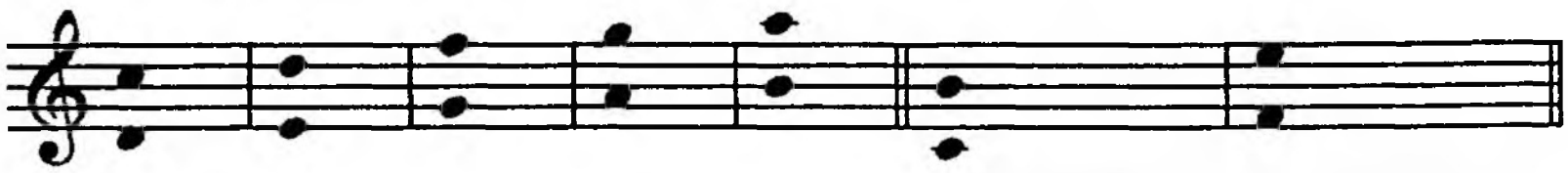
*Чистые квинты (ч.5) на всех ступенях, кроме VII*

*Малые сексты (м.6) на III, VI, VII ступенях*



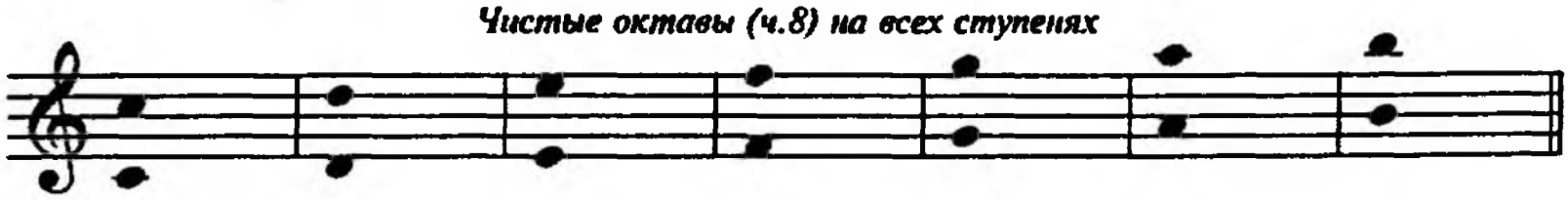
*Большие сексты (б.6) на I, II, IV, V ступенях*

*Малые септимы (м.7) на II, III, V, VI, VII ступенях*



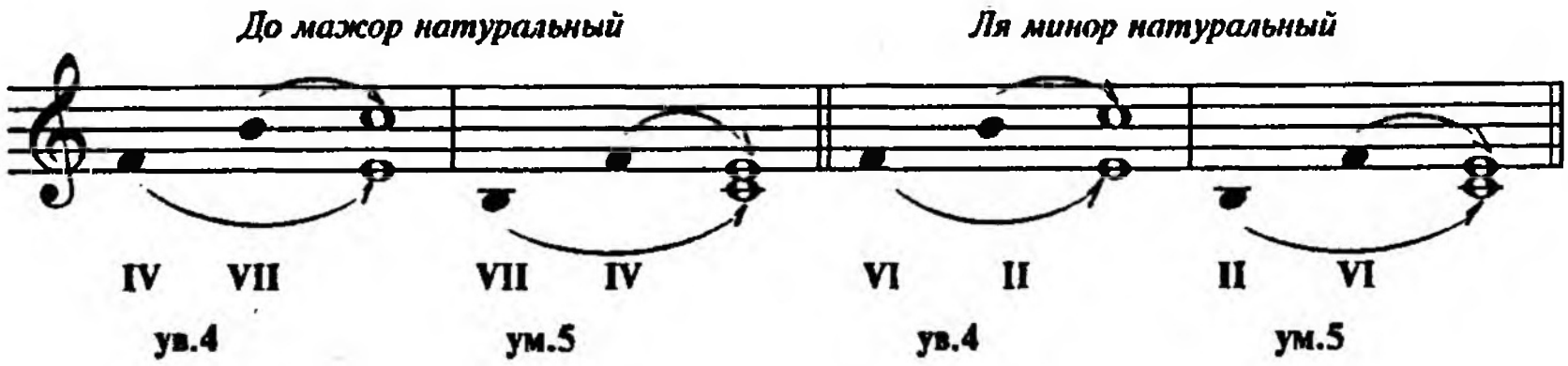
*Большие септимы (б.7) на I, IV ступенях*

*Чистые октавы (ч.8) на всех ступенях*



В натуральном миноре количество чистых, малых и больших интервалов такое же, как в натуральном мажоре. Но ***в параллельном миноре каждый данный интервал занимает место на две ступени выше, чем в параллельном мажоре.*** Например, в до мажоре б.3 *до-ми* расположена на I ступени, в ля миноре - на III.

Кроме чистых, малых и больших интервалов на ступенях натурального мажора и натурального минора есть два интервала, один из которых ***увеличенный***, а другой ***уменьшенный***. Ступени эти неустойчивые, потому оба интервала требуют разрешения. Это пара ***тритонов*** – ув.4 и ум.5. В до мажоре и ля миноре они располагаются на звуках *фа* и *си*:




В до мажоре (также во всех других тональностях натурального мажора) тритоны занимают IV и VII ступени (ув. 4 от IV доVII, ум. 5 от VII до IV ступени). Разрешаются в I и III ступени.

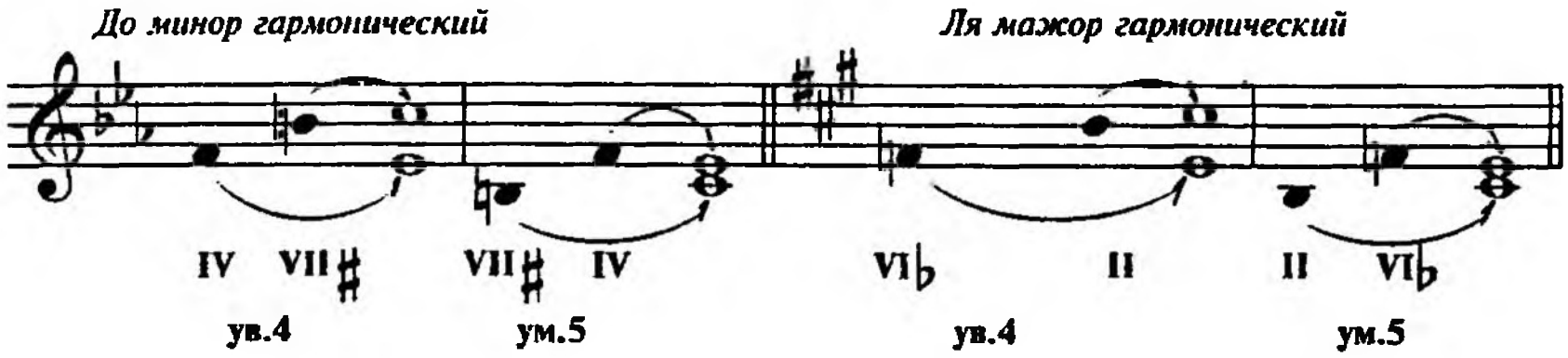
В ля миноре (так же, как во всех других тональностях натурального минора) тритоны занимают II и VI ступени (ув.4: VI - II, ум.5: II - VI ступени). Разрешаются в III и V ступени.

## § 15.Тритоны в гармоническом мажоре и гармоническом миноре. Определение тональностей, в которых встречается данный тритон.

О первой паре тритонов в натуральном мажоре и натуральном миноре рассказано в § 14.

Другая пара тритонов добавляется в гармоническом мажоре (из-за понижения VI ступени) и в гармоническом миноре (из-за повышения VII ступени).

В § 14 приведены примеры тритонов в до мажоре натуральном и в ля миноре натуральном. Приведем примеры второй (новой) пары тритонов в до миноре гармоническом и в ля мажоре гармоническом:




В до миноре (так же, как во всех других тональностях гармонического минора) новая пара тритонов занимает IV и VII ступени, как в до мажоре натуральном (в миноре это VII ♯ ступень).

В ля мажоре (так же, как во всех других тональностях гармонического мажора) новая пара тритонов занимает II и VI ступени, как в ля миноре натуральном (в мажоре это VI ♭ ступень).

Из сказанного можно сделать вывод, что *каждый тритон встречается в четырех тональностях.*

Первая исходная тональность – натуральный мажор (определяем ее по VII ступени: в ум.5 она внизу, в ув.4 – вверху). Данный тритон будет встречаться также в одноименном для этой тональности

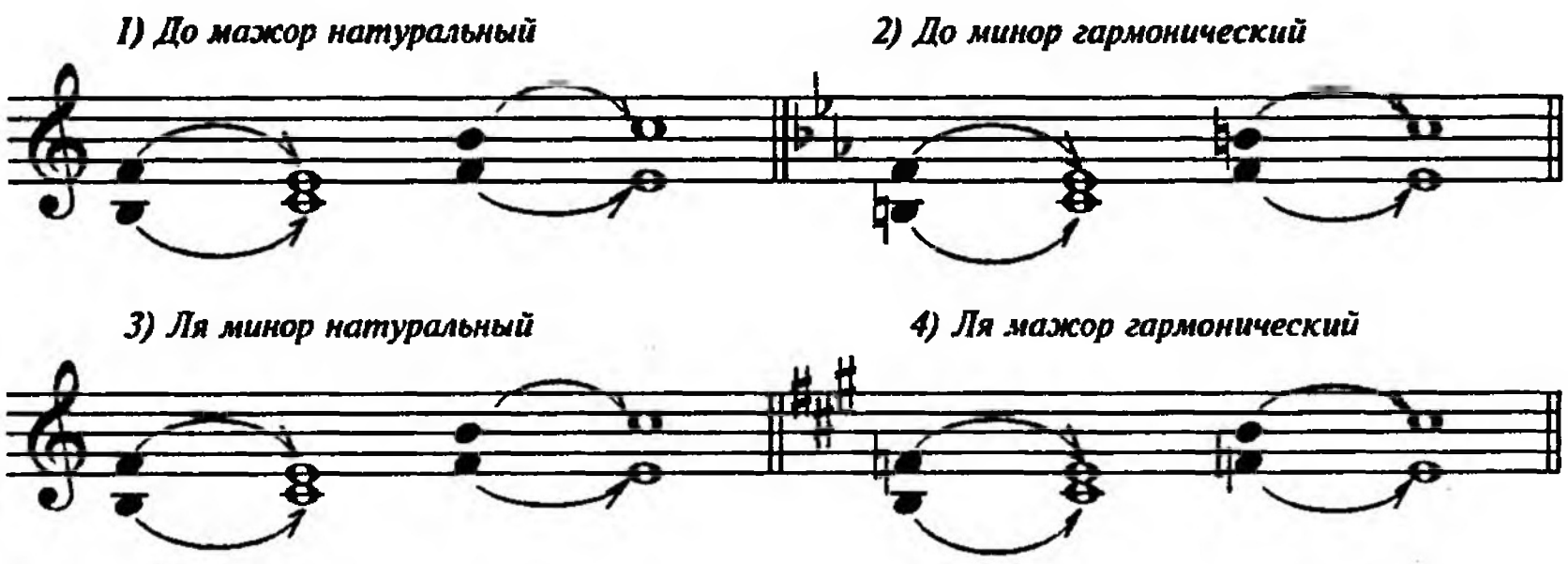
миноре (гармонический минор), в тональности параллельной к "исходной" (натуральный минор), в одноименном мажоре для этого натурального минора (гармонический мажор).

Вот в каком порядке удобно строить и разрешать тритон от заданного звука:

1)Натуральный мажор ⟶ 2) Одноименный минор (гармонический)

↓

3)Параллельный минор (натуральный) ⟶ 4) Одноименный мажор (гармонический)




В натуральном мажоре и параллельном натуральном миноре тритоны разрешаются в одинаковые звуки. Только в мажоре они являются I и III ступенью, а в миноре III и V.

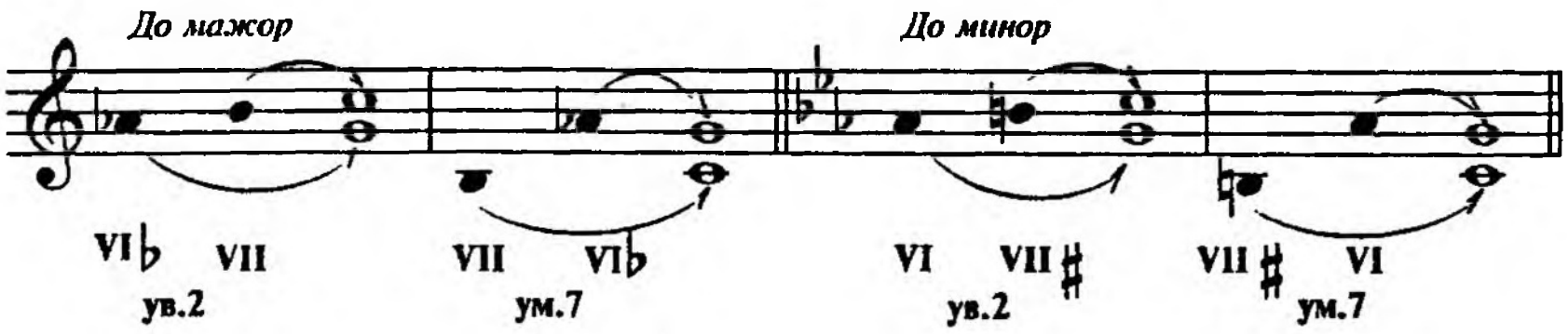
## § 16. Характерные интервалы гармонического мажора и гармонического минора.

В гармоническом мажоре из-за понижения VI ступени (VI ♭) и в гармоническом миноре из-за повышения VII ступени (VII ♯ ) появляются новые интервалы, которых не было в натуральном мажоре и миноре. Это ***характерные интервалы*** - *ув.2, ум.7, ув.5, ум.4.*

Во всех характерных интервалах гармонического мажора один из звуков VI ♭ ступень.

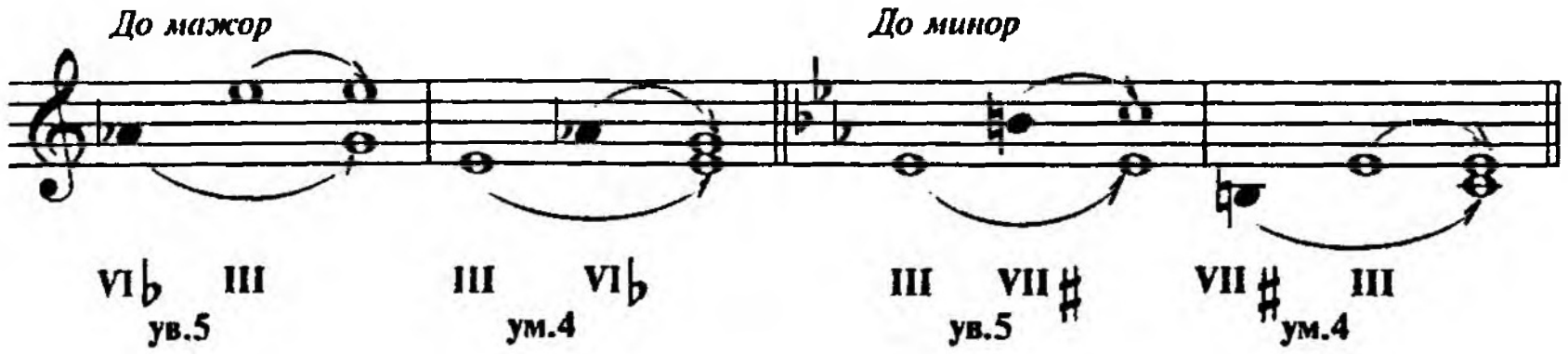
Во всех характерных интервалах гармонического минора один из звуков VII ♯ ступень.

Ув.2 и ум.7 и в мажоре и в миноре занимают VI и VII ступени:




Ступени VI и VII неустойчивые. Они разрешаются в V и I ступени.

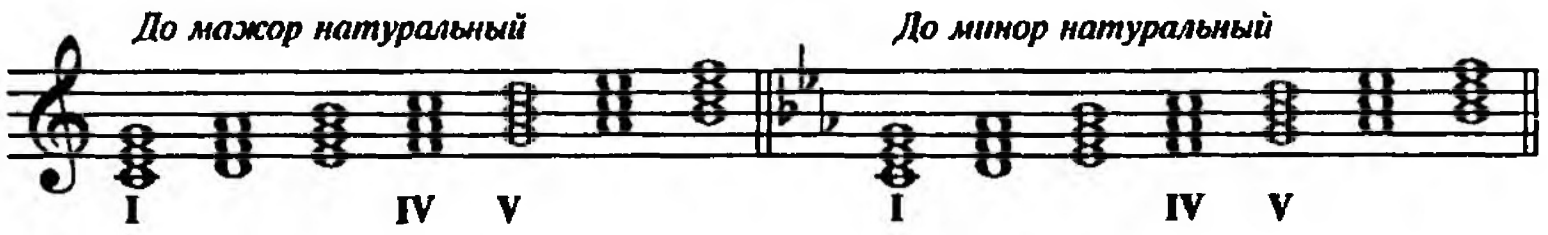
Ув.5 и ум.4 в мажоре занимают VI ♭ и III ступени, в миноре - VII ♯ и III ступени:




В мажоре VI ступень разрешается в V, в миноре VII ♯ ступень разрешается в I. III ступень устойчивая, разрешать ее не нужно.

## § 17. Трезвучия в тональности. Главные трезвучия с обращениями, их разрешение.

Трезвучия можно построить от любой ступени гаммы в мажоре и миноре:




В натуральном мажоре на I, IV, V ступенях строятся трезвучия мажорные, в натуральном миноре - минорные. ***Это главные трезвучия*** - построенные от главных ступеней лада (T, S, D).

Каждое трезвучие имеет по два обращения – ***секстаккорд*** и ***квартсекстаккорд.***

От I ступени (T) строится *тоническое трезвучие* ($T_5^3$). *Его обращения – тонический секстаккорд* ($T_6$) *и тонический квартсекстаккорд* ($T_6^4$).

Во всех этих аккордах звуки устойчивые.

От IV ступени (S) строится *субдоминантовое трезвучие* ($S_5^3$). Его обращения – *субдоминантовый секстаккорд* ($S_6$) и *субдоминантовый квартсекстаккорд* ($S_6^4$).

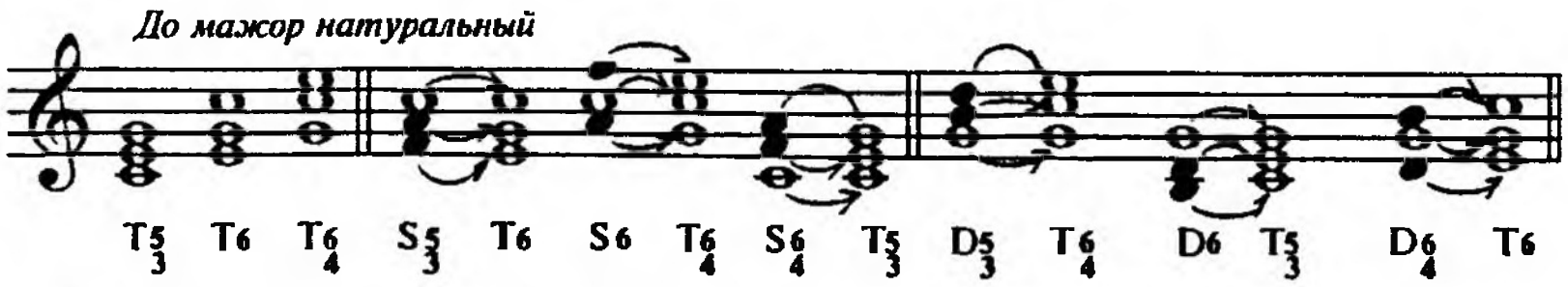
Один звук в этих аккордах устойчивый, два других – неустойчивые. Их нужно разрешить.

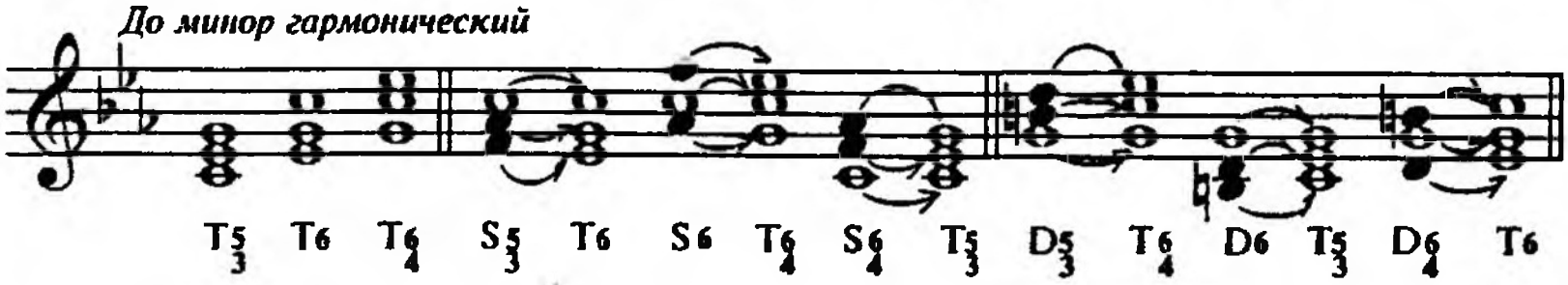
От V ступени (D) строится *доминантовое трезвучие* ($D_5^3$). Его обращения - *доминантовый секстаккорд* ($D_6$) и *доминантовый квартсекстаккорд* ($D_6^4$).

Один звук в этих аккордах устойчивый, два других неустойчивые, которые нужно разрешить.

Как правило, в миноре $D_{\frac{5}{3}}$, $D_6$, $D_{\frac{6}{4}}$, строятся, исходя из гармонического вида (при этом образуются мажорные аккорды).

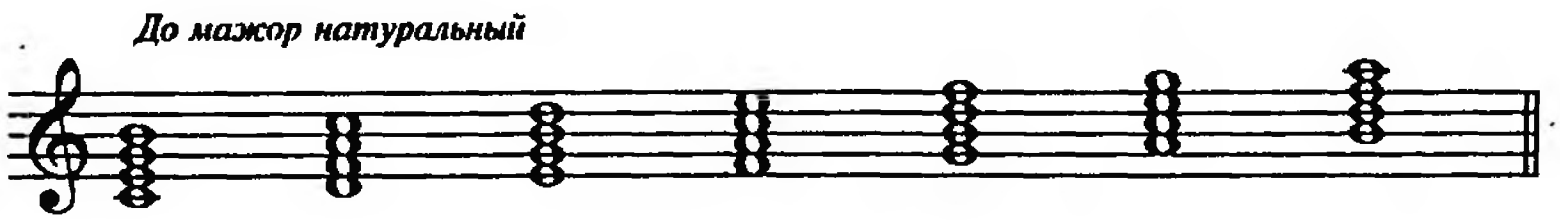
*Все субдоминантовые и доминантовые аккорды разрешаются в* $T_{\frac{5}{3}}$, $T_6$, $T_{\frac{6}{4}}$:



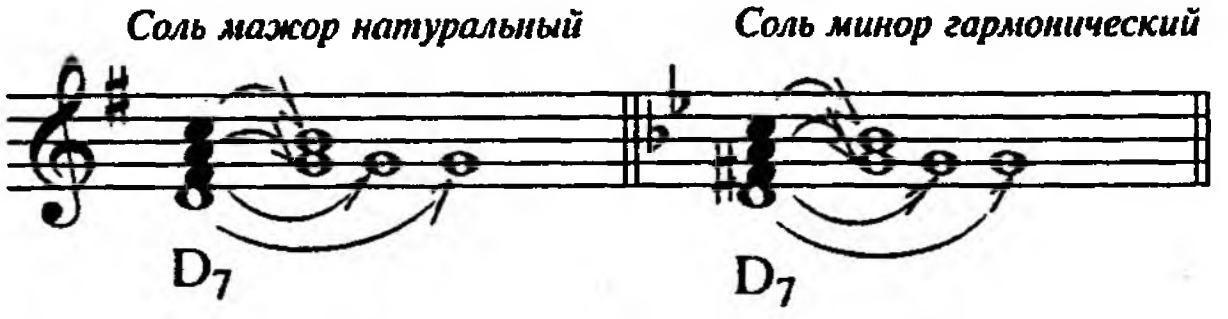
## § 18. Септаккорды в тональности. Доминантсептаккорд ($D_7$) с обращениями, их разрешение.

Септаккорды можно построить от любой ступени гаммы в мажоре и миноре:




Септаккорд построенный от V ступени натурального мажора или гармонического минора называется ***доминантсептаккорд*** ($D_7$).

По своему строению это *малый мажорный септаккорд.* Интервальный состав его – б.3, м. 3 (то есть мажорное трезвучие), м.3, крайние звуки составляют м. 7 (*поэтому он "малый"*):




Разрешается $D_7$ в неполное тоническое трезвучие с утроенным основным звуком.

Нижний звук (основной звук аккорда) – V ступень - разрешается в I ступень, как в наиболее устойчивую.

Как любой септаккорд $D_7$ имеет три обращения:



Первое обращение – ***доминантовый квинтсекстаккорд*** ($D_6^5$) - строится от VII ступени по интервалам м.3, м.3, б.2. Разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенным основным звуком.

Второе обращение – ***доминантовый терцквартаккорд*** ($D_4^3$) - строится от II ступени по интервалам м.3, б.2, б.3. Разрешается в полное развернутое тоническое трезвучие (с октавой по краям).

Третье обращение – ***доминантовый секундаккорд*** ($D_2$) - строится от IV ступени по интервалам б.2, б.3, м.3. Разрешается в тонический секстаккорд с удвоенным основным звуком.

*При разрешении всех обращений основной звук (*в соль мажоре – ре) *остается на месте (при разрешении $D_7$ он переходит в тонику).*

*Для того чтобы построить* $D_7$ *или его обращения от заданного звука, нужно знать, от каких ступеней и по каким интервалам строятся данные аккорды.*

## § 19. Вводные септаккорды (VII $_7$), их разрешение.

Септаккорды, построенные от VII ступени гаммы, называются вводными. В натуральном мажоре это ***малый вводный септаккорд***. Крайние звуки его составляют м.7, построен он по интервалам м.3, м.3, б.3.

В гармоническом мажоре и гармоническом миноре образуется ***уменьшенный вводный септаккорд***. Крайние звуки его составляют ум.7, построен он по малым терциям:




Оба вводных септаккорда разрешаются в тоническое трезвучие с удвоенной терцией. *В VII$_{7ум.}$ как бы перекрещиваются два тритона ум.5. При разрешении их образуется два терцовых звука в тоническом трезвучии:*

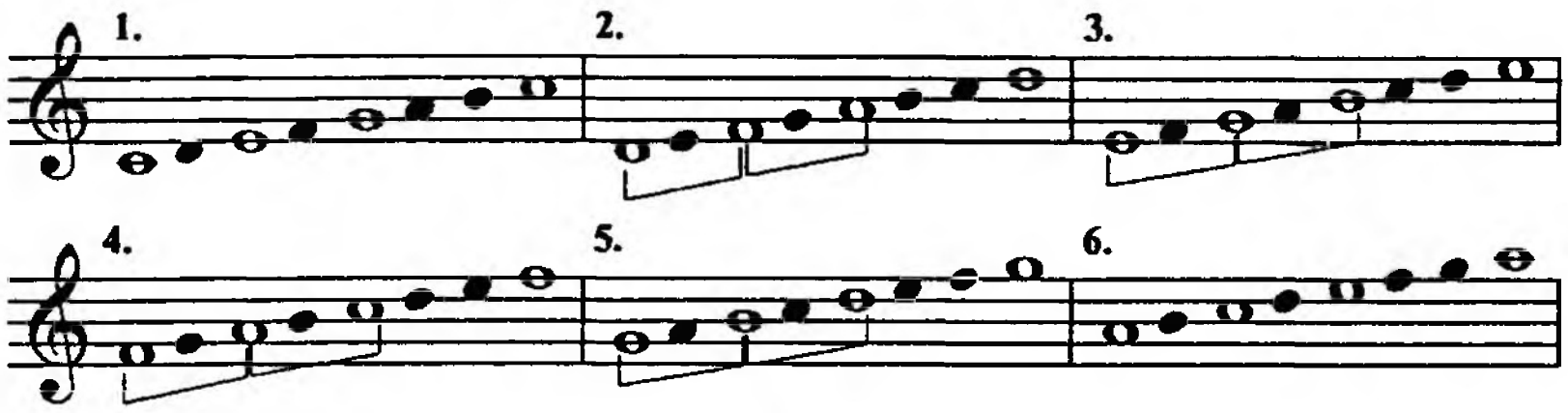


Все звуки вводных септаккордов – это неустойчивые ступени: **VII, II, IV, VI.**

## § 20. Особые лады. Пентатоника.

Особыми принято назвать семиступенные лады, в которых строение гаммы не такое, как в мажоре и миноре.

Если играть звуки натуральной до мажорной гаммы, начиная от разных ступеней, то кроме натурального мажора и минора образуется четыре новых лада – два с мажорной основой, два - с минорной:




В действительности особые лады – это самостоятельные древние лады (средневековые, лады народной музыки), но для удобства их сравнивают с натуральным мажором и минором:

1.Ионийский лад совпадает с натуральным мажором.

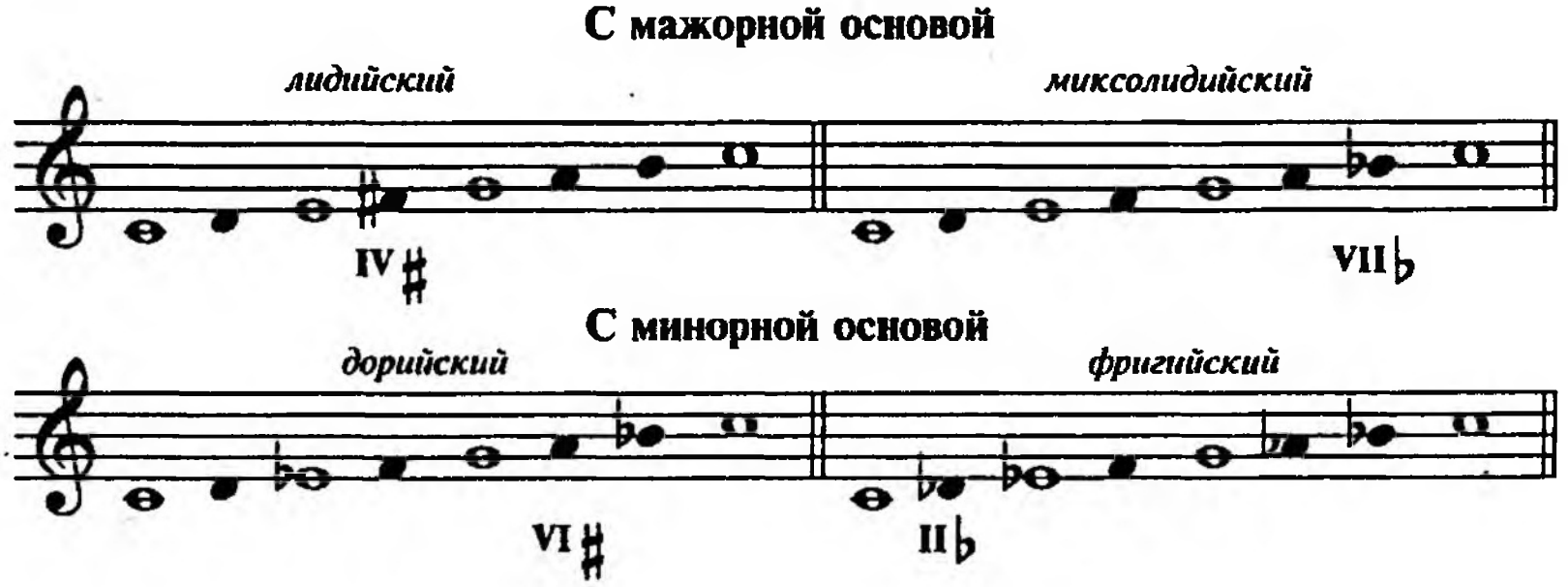
2.Дорийский лад – натуральный минор с повышенной VI ступенью. От тоники до VI ступени образуется дорийская секста (б.6 *ре-си*).

3.Фригийский лад – натуральный минор с пониженной II ступенью. От тоники до II ступени образуется интервал фригийская секунда (м.2 *ми-фа*).

4.Лидийский лад – натуральный мажор с повышенной IV ступенью. От тоники до IV ступени образуется лидийская кварта (ув.4 *фа-си*).

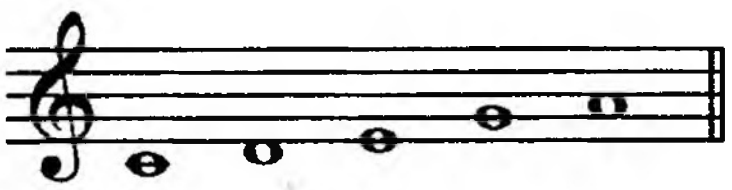
5.Миксолидийский лад – натуральный мажор с пониженной VII ступенью. От тоники до VII ступени образуется миксолидийская септима (м.7 *соль-фа*).

6.Эолийский лад совпадает с натуральным минором.
Построим четыре особых лада от звука *до*:




Особые лады до настоящего времени сохранились в музыке многих народов.

***Пентатоника*** – это лад, в котором пять ступеней. *Черные клавиши фортепиано составляют пентатонику.* Чтобы услышать пентатонику на белых клавишах нужно не брать звуки *фа* и *си*:



Здесь нет полутонов и тритонов.
Для пентатоники характерно сочетание б.2 и м.3:



Такие обороты часто встречаются в русской музыке.

Пентатоника может носить мажорный или минорный оттенок. По сравнению с натуральным мажором в ней нет IV и VII ступеней (образующих тритоны в мажоре):

**Мажорная пентатоника**




По сравнению с натуральным минором в пентатонике нет II и VI ступеней (образующих тритоны в миноре).

**Минорная пентатоника**




Пентатоника часто встречается в татарской, чувашской, бурятской, монгольской, китайской музыке и музыке других народов. Ее часто называют "китайский" лад.

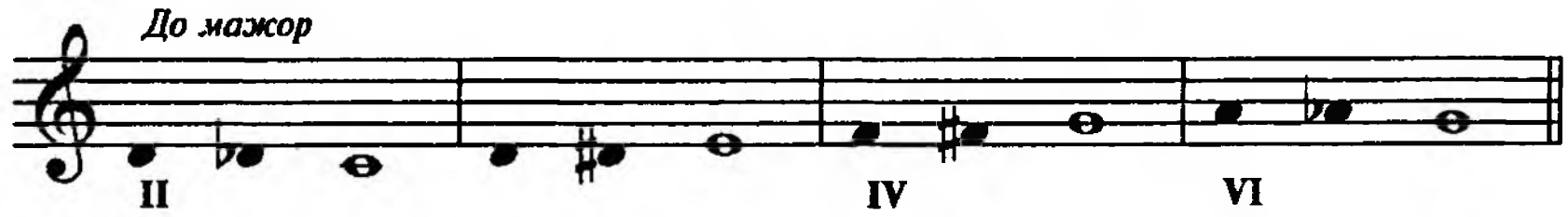
## § 21. Хроматизм и альтерация. Хроматическая гамма.

В переводе с греческого языка хроматизм означает “цвет”.

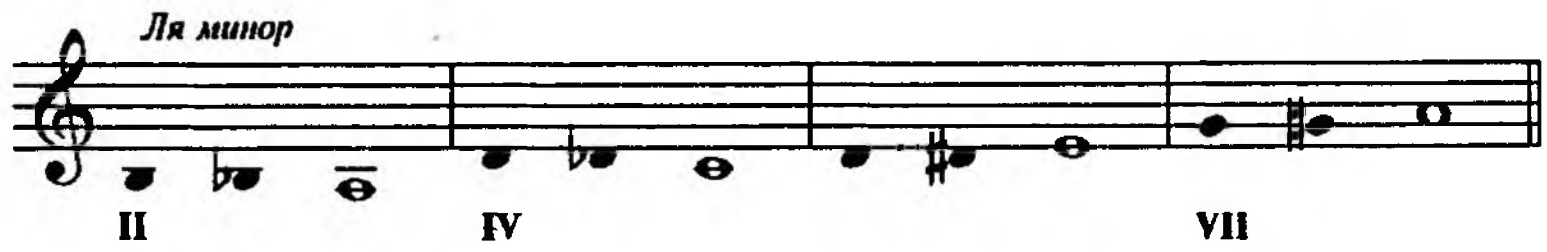
Каждую основную ступень лада можно повысить или понизить, т.е. хроматически изменить. Для этого применяются *знаки альтерации*. Хроматизм украшает музыку, как бы “расцвечивает” ее – отсюда его название.

Хроматические изменения неустойчивых ступеней, которые отстоят от устойчивых на целый тон, принято называть ***альтерацией***.

В мажоре II ступень понижается и повышается, IV повышается, VI понижается:




В миноре II ступень понижается, IV понижается и повышается, VII повышается:

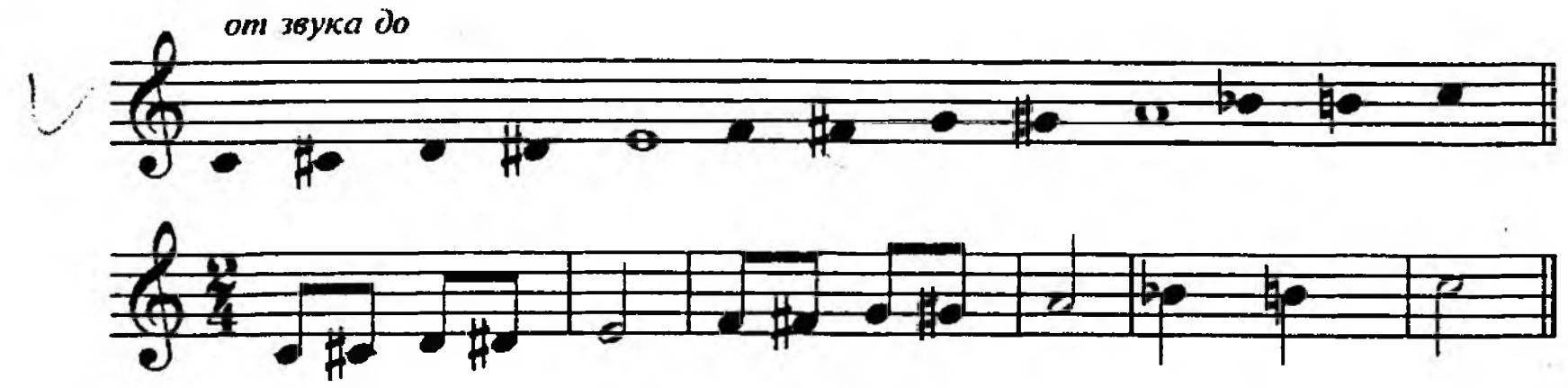



Альтерация “обостряет” тяготение неустойчивых ступеней в устойчивые.

Если в мажоре или миноре повысить или понизить на полтона ступени, отстоящие друг от друга на целый тон, образуется ***хроматическая гамма***. Она состоит из одних полутонов.

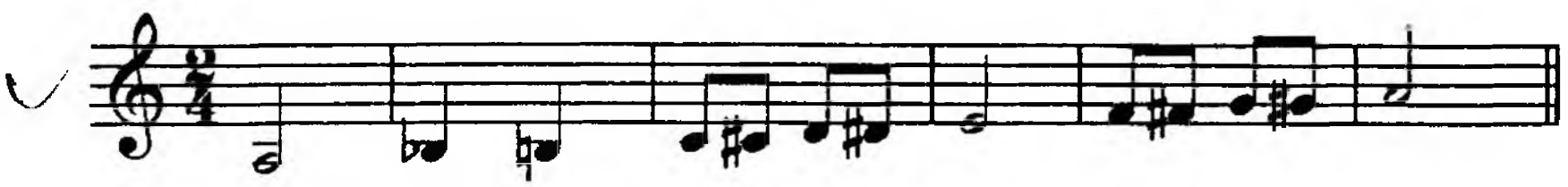
Определить лад хроматической гаммы можно как по аккомпанементу, так и по ее правописанию.

В мажорной восходящей гамме первая, вторая, четвертая, пятая ступени повышаются, седьмая понижается, третья и шестая не изменяются:




Запомнив этот ритм, легко читать хроматическую гамму, не думая о правилах (но при этом хорошо зная ключевые знаки данной тональности).

Минорная восходящая гамма читается как параллельная мажорная, начатая с VI ступени:



При этом первая и пятая ступени не изменяются, вторая понижается, остальные повышаются.

*Нисходящие мажорные и минорные гаммы читаются одинаково.* Удобно читать их с таким ритмом:



При этом первая и пятая ступени не изменяются, четвертая повышается, остальные понижаются.

Правописание хроматической гаммы связано с родственными тональностями данного мажора или минора. Например, в мажорной восходящей гамме от звука *до* нет VI ♯ ступени, потому что *ля*-диез не встречается в родственных до мажору тональностях. Он заменяется звуком *си*-бемоль (VII ♭ ступень), который встречается в родственных тональностях до мажора.

## § 22. Транспозиция

***Транспозиция*** означает перемещение музыкального произведения из одной тональности в другую. Лад при этом не изменяется.

Необходимость транспозиции может возникать:

1.Когда для певца тональность оригинала оказывается слишком высокой (или низкой).

2.Если произведение исполняется не на том инструменте, для которого оно написано.

3.При переложении сольного произведения для исполнения ансамблем или оркестром.

Во всех случаях часто требуется тональность более удобная, чем в оригинале.

Для того чтобы записать музыкальное произведение в новой тональности, сначала определяют, на какой интервал (или количество тонов) вверх или вниз нужно сделать транспозицию.

Например, оригинальная тональность до мажор. Транспонировать нужно на б.3 вверх. От тоники *до* мажора б.3 вверх – звук *ми*. Новая тональность - ми мажор.

При ключе пишем знаки ми мажора и переносим каждую ноту на б.3 (или на два тона) вверх. Случайные знаки (если они были в оригинальной тональности) изменяем в нужном направлении.

При транспонировании на хроматический полутон все ноты сохраняются на прежнем месте. Изменяются только ключевые знаки.

Например, транспонируем из ми-бемоль минора в ми минор. Вместо шести бемолей при ключе будет один *фа*-диез. Случайные знаки повышаем или понижаем так, чтобы они сохранили свое первоначальное значение.

Есть инструменты, которые транспонируют автоматически (труба, валторна и др.) При записи нот нужно учитывать интервал транспорта данного инструмента.

Некоторые инструменты транспонируют на ч.8 вверх или вниз (малая флейта, контрабас). Тональность произведения при этом не изменяется. Такую транспозицию называют ***октавной***.

# РАЗДЕЛ ВТОРОЙ - СОЛЬФЕДЖИО

## § 1. Что такое сольфеджио.

***Сольфеджио*** (от названия нот - соль, фа) — это пение с названием нот.

Словом "сольфеджио" называют также одну из учебных дисциплин, которая занимается развитием музыкального слуха - что необходимо для каждого музыканта.

Музыкальный слух (как и любой дар) от природы у каждого человека разный. *Считается, что людей совсем без музыкального слуха не бывает, только у некоторых он, как говорят, еще "не развит".*

Заниматься развитием музыкального слуха нужно не от случая к случаю, а регулярно (желательно ежедневно), так как достичь хороших результатов можно только при систематических занятиях. Гораздо полезнее ежедневные занятия по десять минут, чем целый час подряд один раз в неделю.

Сольфеджио можно заниматься индивидуально, но лучше вдвоем или группой, потому что полезно слушать друг друга, отмечать и сразу исправлять все ошибки.

Обучение игре на инструменте (или пению) и развитие музыкального слуха осуществляются параллельно с освоением элементов музыкальной грамоты: не выучив ноты, не зная, что такое размер такта, какие бывают длительности, не ориентируясь в тональностях мажора и минора нельзя разобрать нотный текст музыкального произведения.

Для того чтобы было легче разбирать нотный текст, надо учиться ***"читать с листа"*** (без подготовки). При чтении с листа желательно не только видеть, но и слышать (внутренним слухом) то, что

написано в нотах хотя бы на пол-такта (лучше на такт) вперед. То есть *прежде чем что-то исполнить, нужно во время игры или пения это предварительно услышать и как бы спеть "про себя".*

Умение хорошо читать с листа поможет игре в ансамбле, пению в хоре.

Основные формы работы в занятиях сольфеджио – это ***интонационные упражнения, сольфеджирование, определение отдельных элементов музыкального языка на слух и музыкальный диктант.***

## § 2. Интонационные упражнения. Секвенция.

Главная цель ***интонационных упражнений*** – развитие ладового слуха. Очень важно научиться хорошо ориентироваться в тональности – слышать все ступени в их различных сочетаниях, интервалы, аккорды.

Различные интонационные упражнения помогают "накопить" базу определенных мелодических оборотов. Со временем, при развитом слухе, всегда можно понять (услышать), как проще и лучше "найти" нужную ступень, проинтонировать интервалы и т.д.

Надо освоить на слух все элементы музыкальной грамоты, какие только возможно.

В каждой новой изучаемой тональности интонационные упражнения прежде всего связаны с *поступенным* движением, с *устойчивыми звуками в их разных сочетаниях.* Обязательно пение гамм (целиком и частями) вверх и вниз, вводных звуков с разрешением. В натуральном миноре следует обратить внимание на VII ступень, которая отстоит от тоники на целый тон. Опевание устойчивых ступеней, разрешение, скачки с неустойчивых ступеней на устойчивые (и наоборот), интервалы – все это осваивается постепенно.

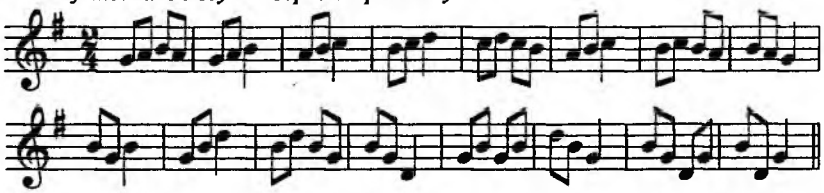
Особое внимание уделяется двум ум.5 – тритонам, которые "окружают" обе терции тонического трезвучия.

Интонации главных трезвучий, $D_7$ с обращениями, вводных септаккордов отрабатываются по мере прохождения материала.

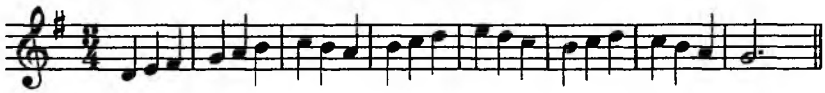
Главное - во всех упражнениях добиваться интонационной точности: слушать себя во время пения, сразу исправлять замеченные неточности, отмечая, выше или ниже, чем следовало, была спета данная интонация.

Вот для примера несколько первоначальных интонационных упражнений в тональности соль мажор. (Перед началом пения надо настроиться в тональности: сыграть на инструменте тонику – звук *соль*, спеть тоническое трезвучие и вводные звуки с разрешением.)

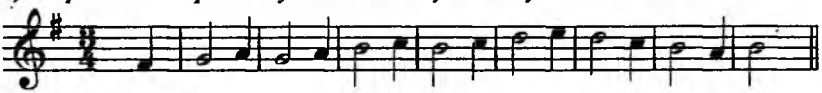
*1) Поступенное движение в пределах тонической квинты (I-V) ступени и устойчивые звуки подряд и вразбивку*



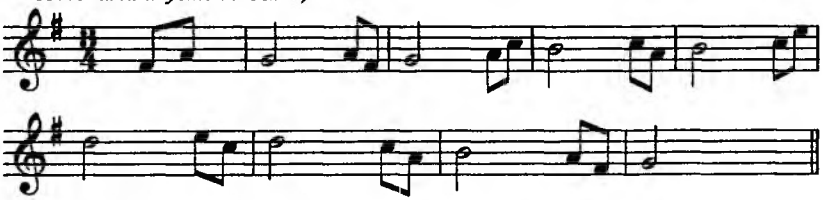
*2) Части гаммы вверх и вниз от разных ступеней*



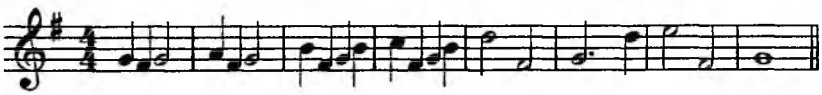
*3) Разрешение - переход неустойчивых ступеней в устойчивые*



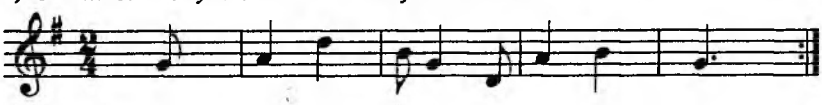
*4) Опевание устойчивых ступеней ("окружение" каждой устойчивой ступени соседними неустойчивыми)*



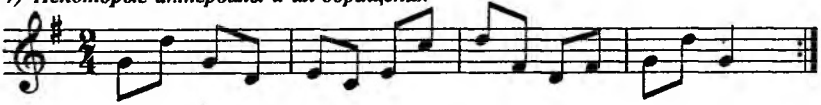
*5) Переход и скачки со всех ступеней на VII ступень и ее разрешение*



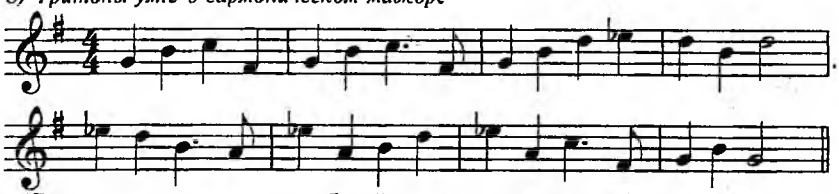
*6) Скачки со II ступени на V и с V ступени на II*



*7) Некоторые интервалы и их обращения*



*8) Тритоны ум.5 в гармоническом мажоре*



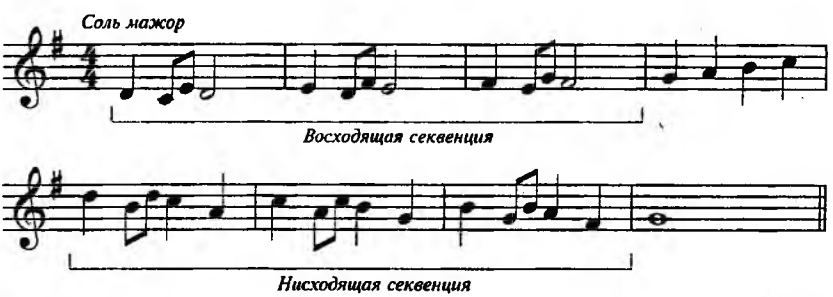
(Все петь в октаве, удобной для исполнителя.)

Очень полезны интонационные упражнения в виде секвенций.

***Секвенцией*** называется повторение какого-нибудь мотива от разных звуков. Этот мотив называется *"звеном" секвенции*. Если звено перемещается по разным ступеням одной тональности - это секвенция тональная, если в разных тональностях – модулирующая. Секвенция бывает *восходящая* и *нисходящая* (в зависимости от того, в каком направлении перемещается мотив).

Секвенция – один из приемов развития музыкального материала (наряду с варьированием, то есть повторением в измененном виде).

Вот, например, опевание разных ступеней в виде секвенции:




Для развития внутреннего слуха любой мелодический оборот, спетый вслух, хорошо затем пропеть "мысленно" ("про себя").

Полезно чередовать пение вслух и "про себя" – таким образом петь гаммы (через ступень, через две и т.д.), устойчивые звуки, опевание ступеней и т.д.

Сольфеджируя знакомую мелодию (а позже при чтении с листа), хорошо чередовать пение по фразам, по тактам. Можно какие-то длительности (например, четверти) петь "про себя", а все остальные вслух. Вариантов может быть много. Не бойтесь их придумывать. Больше фантазируйте - тогда будет интересней заниматься!

## § 3. Сольфеджио (сольфеджирование).

Как уже было сказано, сольфеджио или сольфеджирование – это пение с названием нот.

Сольфеджировать можно как знакомую мелодию, так и незнакомую - т. е. петь ("читать") с листа.

Здесь пойдет речь именно о ***чтении с листа***.

Перед началом пения нужно:

1)По ключевым знакам определить тональность музыкального примера (если знаки написаны не при ключе, а около нот – по случайным знакам).

2)Обратить внимание на размер такта, посмотреть с сильной доли или с затакта начинается мелодия. Подумать о том, как начать дирижировать (схемы дирижировния даны в конце параграфа).

3)Отметить в мелодии похожие или одинаковые фразы (мелодические и ритмические)

4)Сыграть на инструменте тонику. Настроиться: спеть тонику, вводные звуки с разрешением. Устойчивые звуки пропеть в таком порядке, чтобы было легче "найти" первый звук мелодии. Спеть его и начать сольфеджировать.

Во время пения:

1) Стараться смотреть хотя бы на полтакта вперед (а не только на ту ноту, которую поешь), чтобы успеть увидеть и услышать внутренним слухом то, что надо спеть в следующий момент.

Темп должен быть таким, чтобы сольфеджировать без остановок, не "спотыкаясь" на каждом шагу и не повторяя по несколько раз одно и то же.

2) Все время думать о направлении звуков в мелодии (поступенное движение по гамме, скачки между устойчивыми, неустойчивыми ступенями и т.д.), слышать (внутренним слухом) тонику, чувствовать тональность, в которой поешь.

3) Дыхание брать по фразам, петь красиво, музыкально.

Если кому-нибудь трудно петь вслух (что-либо не в порядке с голосовыми связками), можно называть ноты в нужном ритме, дирижируя и выдерживая заданный темп, а после этого спеть все "про себя" (внутренним слухом).

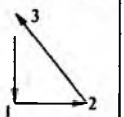
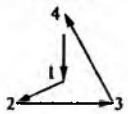
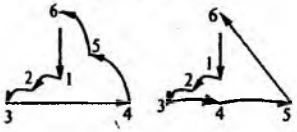
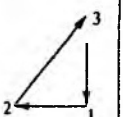
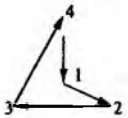
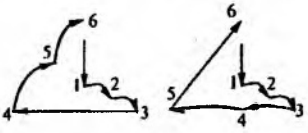
Закончив петь, сыграть мелодию на инструменте, чтобы проверить все ли было правильно проинтонировано. Исправить ошибки, если они были, и спеть мелодию еще раз.

Полезно сольфеджировать несколько мелодий подряд в одной тональности.

Первое время петь с листа можно те примеры, интонации которых предварительно отработаны в упражнениях. Если в мелодии встречается новая интонация, нужно спеть ее отдельно (несколько раз) и только после этого читать пример с листа.

Схемы дирижирования даны для обеих рук.

Размерв такта

| | Двух-дольный | Трех-дольный | Четырех-дольный | Шести-дольный |
|---|---|---|---|---|
| Для правой руки |  |  |  |  |
| Для левой руки |  |  |  |  |

## § 4. Определение на слух отдельных элементов музыкального языка.

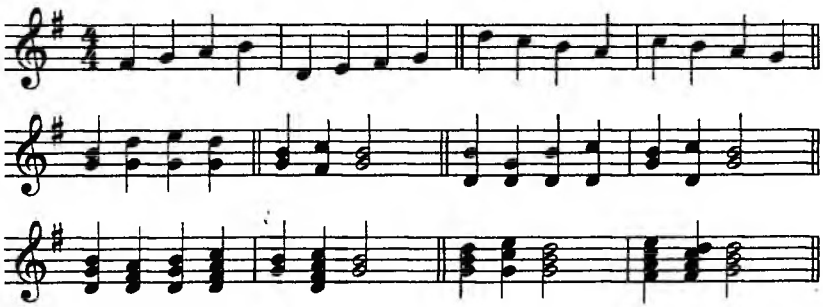
Для развития памяти и музыкального слуха полезно:

1)Слушая небольшие музыкальные произведения (или части их), определять характер музыки, размер (дирижируя двумя руками), лад, темп. Отмечать повторения мелодических и ритмических оборотов, изменение лада, темпа, размера и соответственно характера музыки. Стараться запомнить основную мелодию, чтобы потом спеть ее или подобрать на инструменте.

2)В заданной тональности слушать и определять сыгранные (или спетые) кем-нибудь отдельные ступени, части гаммы. Интервалы и аккорды сначала играть по одному, а потом по несколько подряд.

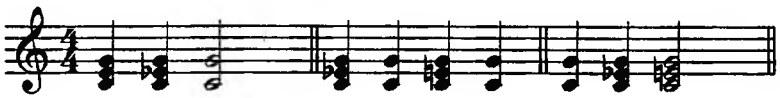
Для развития гармонического слуха в интервалах и аккордах нужно играть звуки одновременно, а не друг за другом.

Вот несколько примеров в тональности соль мажор:

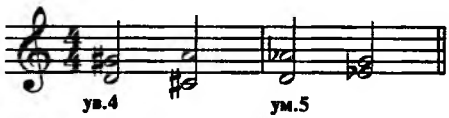


3)Слушать интервалы и аккорды не в тональности, а от любого звука. Определять их в первую очередь по характеру – консонансы это или диссонансы.

У некоторых интервалов есть свои особые черты. В ч.8 звуки "сливаются", ч.5 звучит "пусто" (это крайние звуки мажорного или минорного трезвучия):



У тритонов "тревожное звучание". Чтобы определить ув.4 это или ум.5, нужно сыграть их с разрешениями:




Иногда, не научившись еще определять гармонические интервалы ("на слух") по характеру звучания, пропевают их звуки один за другим (лучше "про себя"). При этом б.2 ассоциируется с началом мажорной или минорной гаммы, м.2 – с вводным звуком (VII ступенью) и тоникой в мажоре или гармоническом миноре, б.3 – с началом мажорного трезвучия, м.3 – минорного, м.7 – с крайними звуками $D_7$.

## § 5. Музыкальный диктант

Здесь пойдет речь об одноголосном *диктанте – записи мелодии.*

Предполагаются занятия вдвоем или группой. Кто-то играет мелодию (или поет), остальные ее записывают.

Обычно мелодию играют 8-10 раз, время для написания диктанта – 15-20 минут.

Во время записи петь мелодию вслух не следует. Нужно петь ее "про себя" (внутренним слухом).

Вот несколько советов, которые могут пригодиться при записи диктанта:

1) Как правило, перед первым проигрыванием называют тональность мелодии-диктанта.
   Сразу же надо написать при ключе знаки данной тональности. Если не скажут тональность (что бывает очень редко), а предложат записать мелодию в любой тональности, то при первом проигрывании важно определить лад (мажор или минор). После этого надо решить, в какой тональности писать диктант, и написать ключевые знаки.
2) Если тональность названа, играют ее тонику или тонические трезвучие. Следует спеть "про себя" эти звуки и вводный тон (VII ступень) с разрешением – как говорят, "настроиться" в данной тональности.
3) При первом же прослушивании мелодии начать тихонько отстукивать рукой каждую долю, "найти" сильную долю (первую в такте), определить размер и написать его после ключа (или после ключевых знаков). Подумать – с сильной доли или с затакта начинается мелодия.
4) При втором проигрывании (если размер уже определен) посчитать количество тактов в мелодии. Поделить нотную строку на нужное количество тактов (обычно бывает восемь тактов). Если что-то уже запомнилось, написать это в нужном такте.

Например, в последнем такте часто бывает тоника. Написать этот звук и от него (или от других устойчивых ступеней) "найти" первый звук мелодии-диктанта.

Часто восемь тактов - "период" - делятся на две части по четыре такта в каждой (два "предложения"). Нередко "предложения" начинаются одинаково (первый и пятый такты). Тогда, написав первый такт, сразу же написать и пятый.

Каждый четырехтакт ("предложение") обычно делится на две "фразы" по два такта каждая.

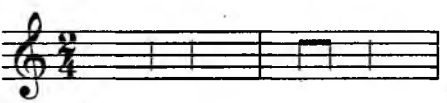
Запоминать мелодию легче по фразам. Большую часть диктанта желательно записать по памяти (в промежутках между проигрываниями мелодии). Но что-то можно (и нужно) записать и в то время, когда играют мелодию.

5) При следующих проигрываниях мелодии, слушая и запоминая ее, необходимо "чувствовать" ("слышать") тональность, в которой записывается диктант. Все время думать о направлении звуков в мелодии, о том, поступенное это движение или скачки (с какой ступени на какую). Сравнивать все звуки с тоникой и звуками тонического трезвучия, а от них "находить" все нужные звуки.

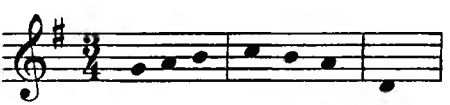
То, что записано и в чем есть уверенность, что это верно, во время следующих проигрываний мелодии как бы "не слушать". Все внимание уделять запоминанию того, что пока еще не записано.

6) Если в каком-то такте звуки не ясны, а длительности понятны, – написать только ритм.

Например:



И наоборот – если ясны звуки, а ритм нет, то написать ноты без длительностей.



Все записывать в нужном такте, а не одной непонятной группой нот, лишенной тактовых черт.

Дирижировать во время записи диктанта удобно левой рукой (схемы даны в § 3).

Вместо дирижирования можно тихонько отстукивать рукой каждую долю.

Закончив писать диктант, проверить, все ли правильно написано. Если есть ошибки, отметить их, чтобы потом проработать эти интонации (или ритм).

Правильно записав мелодию диктанта, необходимо ее просольфеджировать несколько раз, затем, запомнив, спеть, не глядя в ноты, и, наконец, пропеть "про себя".

Те, у кого диктант был записан правильно, сразу сольфеджируют мелодию наизусть.

В музыкальном диктанте двойная трудность – запомнить мелодию и записать ее. Тем, у кого музыкальная память не очень хорошая, труднее первое.

Для развития музыкальной памяти полезно, услышав любую незнакомую короткую мелодию, повторить ее (первое время пропевая вслух, а позже мысленно "про себя").

Для записи диктанта можно тренироваться на мелодиях знакомых песен. Полезно записать одну мелодию в разных тональностях. А потом сыграть все на инструменте, чтобы проверить, верно ли записан такой "самодиктант". Заниматься этим надо регулярно.

Хочется сказать, что для многих диктант - самое трудное в занятиях сольфеджио.

Легко записать то, что "на слуху" - что неоднократно встречалось при сольфеджировании, в различных интонационных упражнениях, в произведениях, которые много раз слушали или играли (пели).

Первые мелодии-диктанты должны состоять из известных, уже проработанных интонаций - мелодических оборотов.

Не следует приходить в уныние, если первое время записать диктант будет нелегко. Нужно только заниматься, развивать свой музыкальный слух и память.

В конечном итоге все получится!

Желаю всем успеха!

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

**Т. С. КЮРЕГЯН**

# ГАРМОНИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

## Практическое руководство для иностранных студентов

## Часть I

НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2011

УДК 781.41
ББК 85.31
К99

*Рецензенты:*
Г. И. Лыжов, кандидат искусствоведения, доцент
О. Е. Назайкинская, кандидат искусствоведения, доцент

К99 **Кюрегян Т. С. Гармония для начинающих :** Практическое руководство для иностранных студентов: в 2-х ч. / Т. С. Кюрегян. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011.

ISBN 978-5-89598-260-0
Ч. 1. — 92 с., нот.
ISBN 978-5-89598-261-7 (в обл.)

Данное руководство по общему курсу гармонии предназначено для иностранных студентов, обучение которых имеет свою специфику. Издание выходит в двух частях. Его первая часть охватывает материал среднего звена и содержит (в качестве введения) минимальные, необходимые для изучения гармонии сведения по элементарной теории. Книга снабжена заданиями во всех практикуемых формах: письменные упражнения, игра на фортепиано, гармонический анализ.

УДК 781.41
ББК 85.31

ISBN 978-5-89598-261-7 (ч. 1)
ISBN 978-5-89598-260-0

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2011
© Кюрегян Татьяна Суреновна, 2011

# Оглавление

*От автора* . . . . . 7

**Введение. Сведения по элементарной теории музыки**

§ 1. Названия звуков . . . . . 8
§ 2. Диез . . . . . 8
§ 3. Бемоль . . . . . 8
§ 4. Дубль-диез . . . . . 8
§ 5. Дубль-бемоль . . . . . 8
§ 6. Бекар . . . . . 8
§ 7. Гамма . . . . . 8
§ 8. Ступень (1-е значение) . . . . . 8
§ 9. Полутон . . . . . 9
§ 10. Тон . . . . . 9
§ 11. Ступень (2-е значение) . . . . . 9
§ 12. Интервал . . . . . 9
§ 13. Ступенная величина интервалов . . . . . 9
§ 14. Тоновая величина интервалов . . . . . 9
§ 15. Чистые интервалы . . . . . 9
§ 16. Малые и большие интервалы . . . . . 9
§ 17. Уменьшённые интервалы . . . . . 10
§ 18. Увеличенные интервалы . . . . . 10
§ 19. Тритон . . . . . 10
§ 20. Лад . . . . . 10
§ 21. Мажор . . . . . 10
§ 22. Минор . . . . . 10
§ 23. Тональность . . . . . 11
§ 24. Наименование тональности . . . . . 11
§ 25. Употребительные тональности . . . . . 11
§ 26. Мажорные тональности . . . . . 11
§ 27. Минорные тональности . . . . . 12
§ 28. Энгармонически равные тональности . . . . . 12
§ 29. Число знаков в тональностях . . . . . 12
§ 30. Одноимённые тональности . . . . . 13
§ 31. Параллельные тональности . . . . . 13
§ 32. Аккорды . . . . . 13
§ 33. Виды трезвучий . . . . . 13
§ 34. Виды септаккордов . . . . . 13
§ 35. Обращения аккордов . . . . . 13
§ 36. Обращения трезвучий . . . . . 13
§ 37. Обращения септаккордов . . . . . 14
§ 38. Основные длительности . . . . . 14

**Гармония. Часть I**

§ 39. Четырёхголосное изложение . . . . . 15
§ 40. Стабильное четырехголосие . . . . . 15
§ 41. Название звуков аккорда . . . . . 15
§ 42. Нормативное удвоение в трезвучии . . . . . 15
§ 43. Расположение аккорда . . . . . 15
§ 44. Тесное расположение . . . . . 15
§ 45. Широкое расположение . . . . . 15

§ 46. Мелодическое положение . . . . . 16
ЗАДАНИЕ 1 . . . . . 16
§ 47. Функция аккорда . . . . . 16
§ 48. Возможное последование функций . . . . . 16
§ 49. Доминанта в миноре . . . . . 16
ЗАДАНИЕ 2 . . . . . 16
§ 50. Голосоведение . . . . . 16
§ 51. Соединение трезвучий . . . . . 16
§ 52. Гармоническое соединение . . . . . 17
§ 53. Перекрещивание голосов . . . . . 17
ЗАДАНИЕ 3 . . . . . 17
§ 54. Мелодическое соединение . . . . . 17
ЗАДАНИЕ 4 . . . . . 18
§ 55. Гармонизация мелодии . . . . . 19
§ 56. Выбор расположения . . . . . 19
ЗАДАНИЕ 5 . . . . . 20
§ 57. Перемещение трезвучия . . . . . 21
ЗАДАНИЕ 6 . . . . . 22
§ 58. Повторение гармонии при перемещении . . . . . 22
ЗАДАНИЕ 7 . . . . . 22
§ 59. Скачки терций . . . . . 23
ЗАДАНИЕ 8 . . . . . 24
§ 60. Скачки терций в миноре . . . . . 25
ЗАДАНИЕ 9 . . . . . 25
§ 61. Период . . . . . 25
§ 62. Каденция . . . . . 25
ЗАДАНИЕ 10 . . . . . 26
§ 63. Кадансовый квартсекстаккорд . . . . . 26
ЗАДАНИЕ 11 . . . . . 27
§ 64. Секстаккорд . . . . . 27
ЗАДАНИЕ 12 . . . . . 28
§ 65. Плавное соединение трезвучия и секстаккорда . . . . . 28
ЗАДАНИЕ 13 . . . . . 29
§ 66. Соединение секстаккордов с кадансовым . . . . . 29
ЗАДАНИЕ 14 . . . . . 29
§ 67. Применение секстаккордов . . . . . 29
ЗАДАНИЕ 15 . . . . . 30
§ 68. Перемещение в секстаккордах . . . . . 30
ЗАДАНИЕ 16 . . . . . 30
§ 69. Скачки при соединении трезвучия и секстаккорда . . . . . 31
ЗАДАНИЕ 17 . . . . . 31
§ 70. Скачки при соединении секстаккорда и трезвучия . . . . . 31
ЗАДАНИЕ 18 . . . . . 32
§ 71. Соединение двух секстаккордов . . . . . 33
§ 72. Увеличенные интервалы при соединении секстаккордов . . . . . 33
ЗАДАНИЕ 19 . . . . . 34
§ 73. Проходящие обороты . . . . . 35
§ 74. Проходящие квартсекстаккорды . . . . . 35
ЗАДАНИЕ 20 . . . . . 36
§ 75. Вспомогательные обороты . . . . . 37
§ 76. Вспомогательные квартсекстаккорды . . . . . 37
ЗАДАНИЕ 21 . . . . . 38
§ 77. Доминантсептаккорд . . . . . 38

§ 78. Разрешение доминантсептаккорда . . . . . 39
§ 79. Употребление доминантсептаккорда . . . . . 39
§ 80. Перемещение доминантсептаккорда. . . . . 40
§ 81. Неполный доминантсептаккорд . . . . . 40
ЗАДАНИЕ 22. . . . . 41
§ 82. Обращения доминантсептаккорда . . . . . 41
§ 83. Разрешение обращений доминантсептаккорда. . . . . 41
§ 84. Употребление обращений доминантсептаккорда . . . . . 42
§ 85. Проходящие обороты с доминантовым терцквартаккордом . . . . . 42
ЗАДАНИЕ 23. . . . . 43
§ 86. Секстаккорд II ступени . . . . . 44
ЗАДАНИЕ 24. . . . . 45
§ 87. Трезвучие II ступени . . . . . 46
§ 88. Проходящие обороты с аккордами II ступени. . . . . 46
ЗАДАНИЕ 25 . . . . . 46
§ 89. Субдоминанты гармонического мажора . . . . . 47
ЗАДАНИЕ 26. . . . . 48
§ 90. Прерванная каденция. . . . . 48
§ 91. Трезвучие VI ступени вне каденции. . . . . 49
ЗАДАНИЕ 27. . . . . 49
§ 92. Септаккорд II ступени . . . . . 50
§ 93. Разрешение $II_7$ в тонику . . . . . 50
§ 94. $II_7$ в каденции . . . . . 51
ЗАДАНИЕ 28. . . . . 51
§ 95. Проходящие обороты с участием $II_7$ . . . . . 52
§ 96. Вспомогательные обороты с $II_7$ . . . . . 52
ЗАДАНИЕ 29. . . . . 53
§ 97. Вводный септаккорд, или септаккорд VII ступени. . . . . 54
§ 98. Разрешение $VII_7$ в тонику . . . . . 54
ЗАДАНИЕ 30. . . . . 55
§ 99. Проходящие обороты с участием $VII_7$ . . . . . 55
ЗАДАНИЕ 31. . . . . 56
§ 100. Доминантовый нонаккорд. . . . . 56
ЗАДАНИЕ 32. . . . . 57
§ 101. Доминанта с секстой . . . . . 57
ЗАДАНИЕ 33. . . . . 58
§ 102. Секстаккорд VII ступени. . . . . 59
ЗАДАНИЕ 34. . . . . 59
§ 103. Трезвучие III ступени . . . . . 59
ЗАДАНИЕ 35. . . . . 60
§ 104. Диатонические секвенции. . . . . 61
ЗАДАНИЕ 36. . . . . 61
§ 105. Двойная доминанта . . . . . 62
§ 106. Подготовка аккордов двойной доминанты . . . . . 62
§ 107. Двойная доминанта в каденции . . . . . 63
ЗАДАНИЕ 37. . . . . 64
§ 108. Альтерация двойной доминанты . . . . . 64
ЗАДАНИЕ 38. . . . . 65
§ 109. Двойная доминанта внутри построения . . . . . 66
ЗАДАНИЕ 39. . . . . 66
§ 110. Отклонение. . . . . 67
ЗАДАНИЕ 40. . . . . 68
§ 111. Хроматические секвенции. . . . . 68

ЗАДАНИЕ 41 . . . . . 69
§ 112. Модуляция. . . . . 70
ЗАДАНИЕ 42 . . . . . 71

**Русско-английский словарь музыкальных терминов** . . . . . 72

## Образцы для анализа

1. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1 . . . . . 76
2. Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367 . . . . . 76
3. Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68 . . . . . 77
4. Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68 . . . . . 77
5. Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68 . . . . . 78
6. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть . . . . . 78
7. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть . . . . . 79
8. И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1 . . . . . 79
9. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано K 377, II часть . . . . . 80
10. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть . . . . . 80
11. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть . . . . . 81
12. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано K 377, III часть . . . . . 82
13. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть . . . . . 82
14. А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя…» . . . . . 83
15. А. Даргомыжский. «Я вас любил». . . . . 83
16. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть . . . . . 84
17. Р. Шуман. Марш ор. 99 № 11 . . . . . 85
18. Ф. Лист. «Утешение» № 4 . . . . . 86
19. Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6 . . . . . 86
20. С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя…» . . . . . 87
21. И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а) . . . . . 87
22. И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б) . . . . . 88
23. И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3 . . . . . 88
24. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 7, IV часть . . . . . 89
25. Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 10, II часть . . . . . 90
26. Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4 . . . . . 90
27. П. Чайковский. Полька из «Детского альбома» ор. 39 . . . . . 91
28. П. Чайковский. «Шарманщик поет» из «Детского альбома» ор. 39 . . . . . 91
29. Р. Шуман. «О чужих странах и людях» из «Детских сцен» ор. 15 . . . . . 91

# От автора

Данное руководство имеет чисто практическую направленность и вполне конкретного адресата: это студенты подготовительного и иностранного факультетов консерватории, не прошедшие нашей отечественной музыкальной школы. Очень часто они не имеют даже минимальной теоретической базы, к тому же испытывают большие сложности с русским языком. Названия звуков, интервалы, тональности, аккорды и их обращения — все это приходится разъяснять преподавателю гармонии, в дополнение к основному изучаемому материалу; а это весь училищный курс, которым следует овладеть на подготовительном факультете лишь за семь месяцев. Понятно, что в подобных условиях общепринятые учебники гармонии непосильны для учащихся и требуют очень серьезной адаптации к их реальным возможностям. Вместе с тем весьма ограничена, по понятным причинам, и способность иностранных слушателей к конспектированию русскоязычных лекций, от чего их лучше избавить хотя бы ради экономии времени.

Сказанным определяется, по сути, жанр данной работы: это «конспект» курса, где словами предельно кратко выражено лишь самое необходимое; где многочисленные нотные примеры «договаривают» невысказанное в тексте; и где специально разработанные домашние задания, с одной стороны, приобщают учащихся ко всем базовым составляющим курса, а с другой (учитывая их почти нулевой теоретический опыт) — предлагают по возможности «комфортные» условия для применения новых на каждом уроке гармонических средств.

Первая часть пособия охватывает материал «среднего звена», который изучается (при отсутствии полноценного училищного образования) на подготовительном факультете консерватории. Вторая часть адресована студентам вуза.

Чтобы гарантировать хотя бы минимальную аналитическую практику, в пособии представлен ряд образцов для гармонического анализа, выполняемого в классе или дома, самостоятельно. Имеющаяся здесь подборка музыкальных фрагментов или коротких пьес составляет лишь минимальную долю от желательного и может быть расширена преподавателем. К большинству образцов целесообразно обращаться неоднократно, по мере освоения все новых гармонических средств.

Для смягчения языкового барьера хотя бы на базовом терминологическом уровне дается русско-английский словарь музыкальных терминов. Алфавитный принцип в нем выдержан лишь отчасти. Чтобы представленные термины следовали не в механическом порядке, но имели некоторую смысловую зависимость, они группируются по «тематическому» признаку — вокруг некоторых опорных понятий, с которыми так или иначе связаны.

Автор благодарит рецензентов — кандидатов искусствоведения, доцентов Г. И. Лыжова и О. Е. Назайкинскую за высказанные при обсуждении работы замечания, а также кандидата искусствоведения М. В. Воинову и О. В. Зубову за помощь при подготовке книги к изданию.

# ВВЕДЕНИЕ
## Сведения по элементарной теории музыки

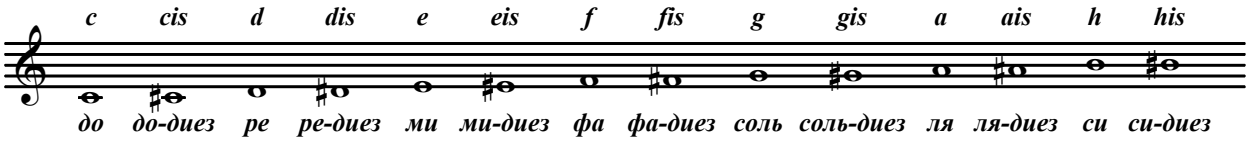
§ 1. *Названия звуков*:

буквенные **c d e f g a h**

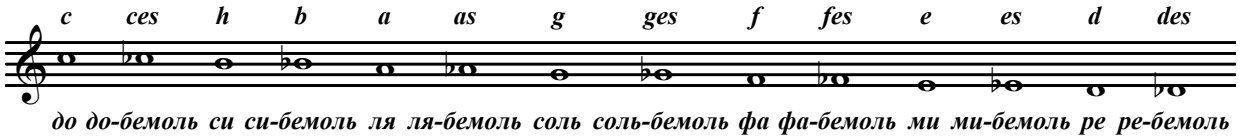


слоговые **до ре ми фа соль ля си**

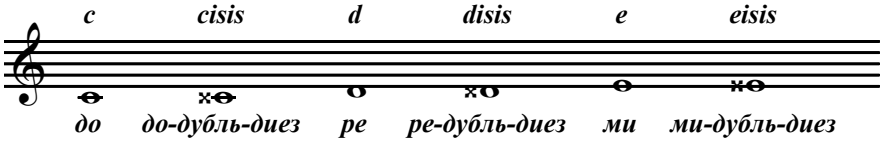
§ 2. *Диез* — ♯ — знак повышения на полтона (см. § 9):



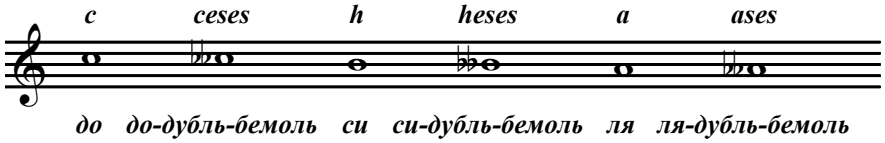

§ 3. *Бемоль* — ♭ — знак понижения на полтона:




§ 4. *Дубль-диез* — 𝄪 — знак повышения на тон (см. § 10):



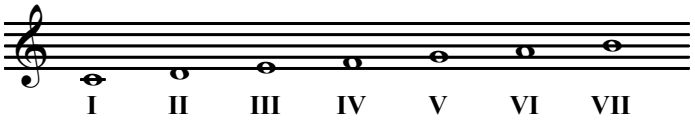

§ 5. *Дубль-бемоль* — ♭♭ — знак понижения на тон:




§ 6. *Бекар* — ♮ — указывает на отмену знака (при ключе или случайного).

§ 7. *Гамма* — расположение звуков по высоте: восходящая (см. пример в § 8) или нисходящая.

§ 8. *Ступень* (1-е значение) — позиция, которую занимает звук в гамме и от которой зависит его роль (отвечает на вопрос: «какая»). Различаются: первая ступень, вторая ступень, третья ступень, четвертая ступень, пятая ступень, шестая ступень, седьмая ступень (обозначаются римскими цифрами).



§ 9. *Полутон* — наименьшее расстояние между звуками в темперированном строе (например, *си–до*).

§ 10. *Тон* — расстояние в два полутона (например, *до–ре*).

§ 11. *Ступень* (2-е значение) — мера, которой определяется расстояние между звуками (отвечает на вопрос «сколько»).

§ 12. *Интервал* — расстояние между звуками, взятыми один после другого (*мелодический* интервал, восходящий или нисходящий) или одновременно (*гармонический* интервал).

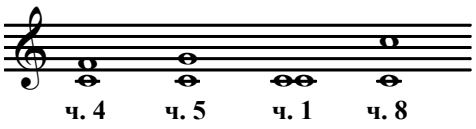
§ 13. *Ступенная величина интервалов* определяется по числу ступеней, которые он охватывает. Различаются:

| **название** | **число ступеней** | **пример** |
|---|---|---|
| *прима* | 1 ступень | *до–до* |
| *секунда* | 2 ступени | *до–ре* |
| *терция* | 3 ступени | *до–ми* |
| *кварта* | 4 ступени | *до–фа* |
| *квинта* | 5 ступеней | *до–соль* |
| *секста* | 6 ступеней | *до–ля* |
| *септима* | 7 ступеней | *до–си* |
| *октава* | 8 ступеней | *до–до*$^{1}$ |
| *нона* | 9 ступеней | *до–ре*$^{1}$ |
| *децима* | 10 ступеней | *до–ми*$^{1}$ |
| *ундецима* | 11 ступеней | *до–фа*$^{1}$ |
| *дуодецима* | 12 ступеней | *до–соль*$^{1}$ |

§ 14. *Тоновая величина интервалов* определяется по числу тонов (или полутонов); интервалы с одинаковым числом ступеней в зависимости от тоновой величины разделяются на: чистые, малые, большие, увеличенные, уменьшённые.

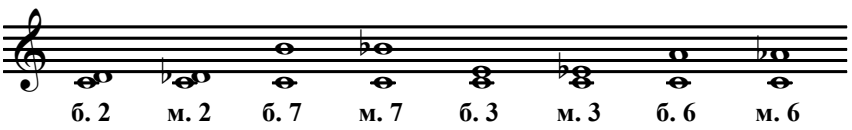
§ 15. *Чистые интервалы*:

| | число полутонов |
|---|---|
| прима | 0 |
| октава | 12 |
| кварта | 5 |
| квинта | 7 |



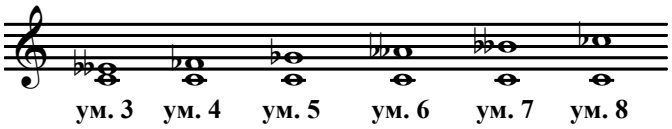

§ 16. *Малые и большие интервалы*:

| | | число полутонов | | число полутонов |
|---|---|---|---|---|
| секунда | малая | 1 | большая | 2 |
| септима | малая | 10 | большая | 11 |
| терция | малая | 3 | большая | 4 |
| секста | малая | 8 | большая | 9 |



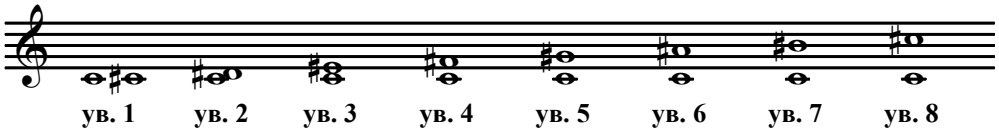
§ 17. *Уменьшённые интервалы* — на полтона меньше чистых и малых:

| | число полутонов |
|---|---|
| уменьшённая терция | 2 |
| уменьшённая кварта | 4 |
| уменьшённая квинта | 6 |
| уменьшённая секста | 7 |
| уменьшённая септима | 9 |
| уменьшённая октава | 11 |




§ 18. *Увеличенные интервалы* — на полтона больше чистых и больших:

| | число полутонов |
|---|---|
| увеличенная прима | 1 |
| увеличенная секунда | 2 |
| увеличенная терция | 5 |
| увеличенная кварта | 6 |
| увеличенная квинта | 7 |
| увеличенная секста | 10 |
| увеличенная септима | 11 |
| увеличенная октава | 13 |




§ 19. *Тритон* — интервал из трех тонов (6 полутонов), увеличенная кварта или уменьшённая квинта.

§ 20. *Лад* определяется по интервальной структуре его звукоряда (или гаммы); основные лады классической музыки: *мажорный* (или мажор) и *минорный* (минор).

§ 21. *Мажор* бывает:

а) *натуральный* (1 1 ½ 1 1 1 ½):

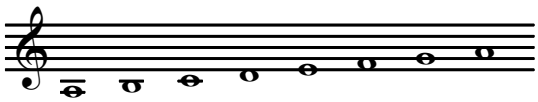


б) *гармонический* (понижена VI ступень)

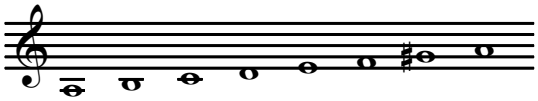


§ 22. *Минор* бывает:

а) натуральный (1 ½ 1 1 ½ 1 1):



б) гармонический (повышена VII ступень):



в) мелодический (повышены VI и VII ступени при восходящем движении):



§ 23. *Тональность* — это высотное положение лада; по основным для классической музыки ладам различаются тональности мажорные (dur) и минорные (moll).

§ 24. *Наименование тональности* складывается из ее основного звука и лада, например:
До мажор — C-dur,
до-диез минор — cis-moll.

§ 25. *Употребительные тональности* темперированного строя таковы: 2 тональности — мажорная и минорная — без знаков, по 7 диезных мажорных и минорных тональностей, по 7 бемольных мажорных и минорных; то есть всего 30 тональностей.

§ 26. *Мажорные тональности*:

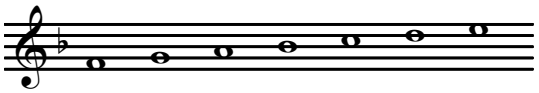
**До мажор — C-dur**



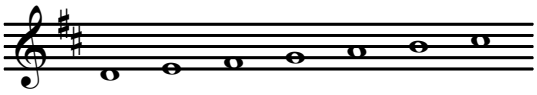
**Соль мажор — G-dur**



**Фа мажор — F-dur**



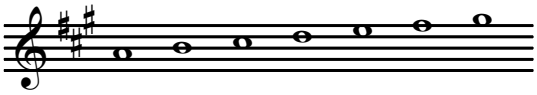
**Ре мажор — D-dur**



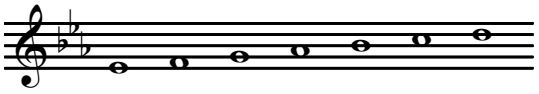
**Си-бемоль мажор — B-dur**



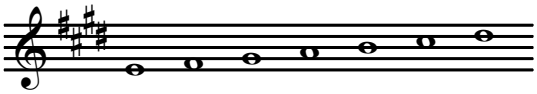
**Ля мажор — A-dur**



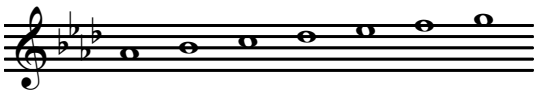
**Ми-бемоль мажор — Es-dur**



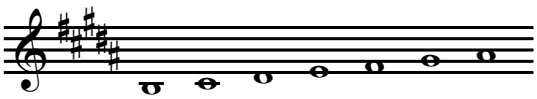
**Ми мажор — E-dur**



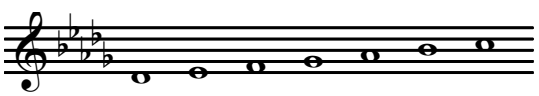
**Ля-бемоль мажор — As-dur**



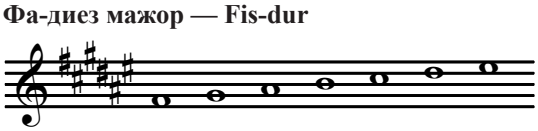
**Си мажор — H-dur**



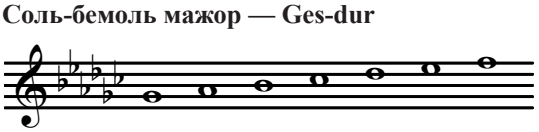
**Ре-бемоль мажор — Des-dur**



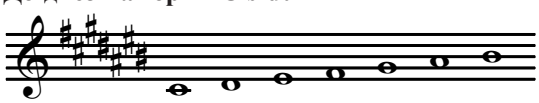
**Фа-диез мажор — Fis-dur**



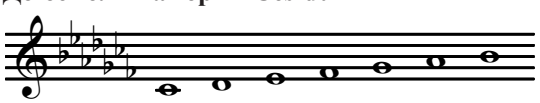
**Соль-бемоль мажор — Ges-dur**



**До-диез мажор — Cis-dur**

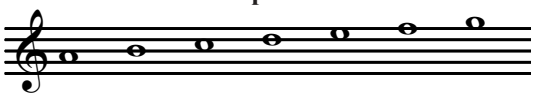


**До-бемоль мажор — Ces-dur**

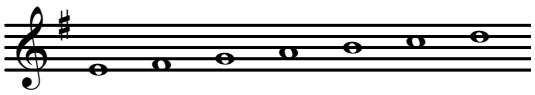


§ 27. *Минорные тональности*:

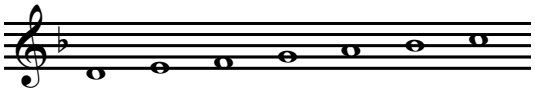
**ля минор — a-moll**



**ми минор — e-moll**



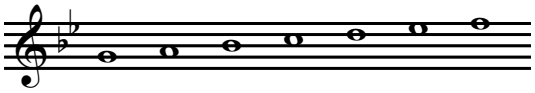
**ре минор — d-moll**



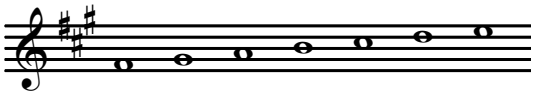
**си минор — h-moll**



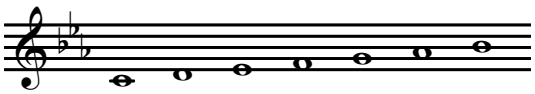
**соль минор — g-moll**



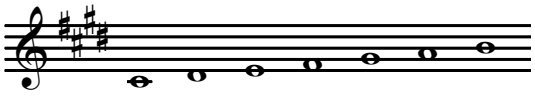
**фа-диез минор — fis-moll**



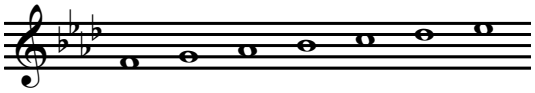
**до минор — c-moll**



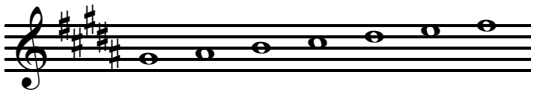
**до-диез минор — cis-moll**



**фа минор — f-moll**



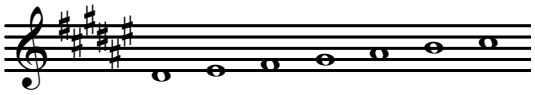
**соль-диез минор — gis-moll**



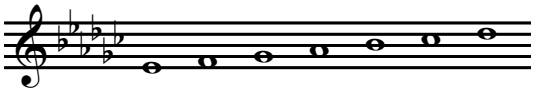
**си-бемоль минор — b-moll**



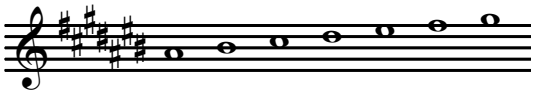
**ре-диез минор — dis-moll**



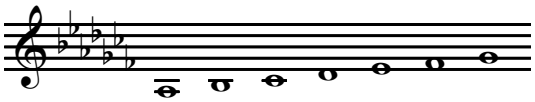
**ми-бемоль минор — es-moll**



**ля-диез минор — ais-moll**



**ля-бемоль минор — as-moll**



§ 28. *Энгармонически равные тональности* имеют разную запись при одинаковом звуковом составе:

| мажорные | минорные |
|---|---|
| H-dur = Ces-dur | gis-moll = as-moll |
| Fis-dur = Ges-dur | dis-moll = es-moll |
| Cis-dur = Des-dur | ais-moll = b-moll |

Таким образом, разных по звучанию тональностей всего 24.

§ 29. *Число знаков в тональностях* регулируется квинтовыми шагами.

Прибавление диезов происходит в тональностях по чистым квинтам вверх:

| число диезов | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| мажор | C | G | D | A | E | H | Fis | Cis |
| минор | a | e | h | fis | cis | gis | dis | ais |

Прибавление бемолей происходит в тональностях по чистым квинтам вниз:

| число бемолей | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| мажор | C | F | B | Es | As | Des | Ges | Ces |
| минор | a | d | g | c | f | b | es | as |

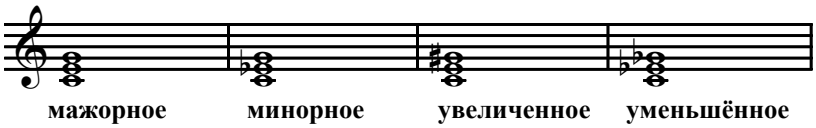
§ 30. *Одноимённые тональности* — это мажорные и минорные тональности с одинаковым основным звуком (До мажор — до минор, и т. д.).

§ 31. *Параллельные тональности* — мажорные и минорные тональности с одинаковым числом диезов или бемолей (например, Ре мажор — си минор; до минор — Ми-бемоль мажор).

§ 32. *Аккорды* различаются по числу (разных) звуков: из трех — трезвучие, из четырёх — септаккорд, из пяти — нонаккорд.

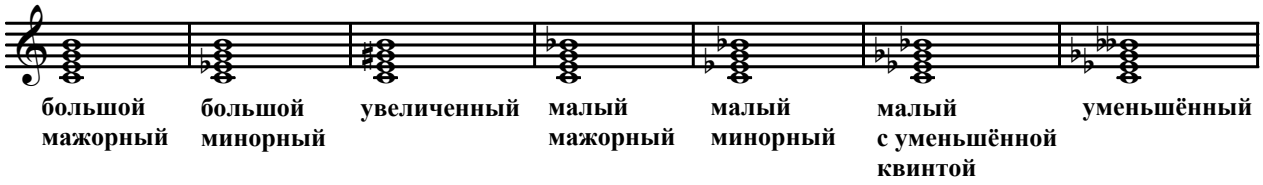
§ 33. *Виды трезвучий* различаются по интервальному составу:

| | |
|---|---|
| *мажорное* | б. 3 + м. 3 |
| *минорное* | м. 3 + б. 3 |
| *уменьшённое* | м. 3 + м. 3 |
| *увеличенное* | б. 3 + б. 3 |




§ 34. *Виды септаккордов* определяются по виду септимы между крайними звуками и нижнего трезвучия:

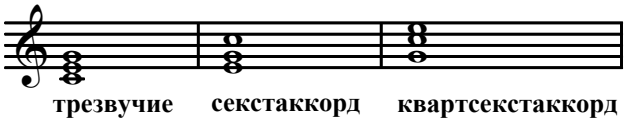
| название септаккорда | вид септимы | вид трезвучия |
|---|---|---|
| *большой мажорный* | большая | мажорное |
| *большой минорный* | большая | минорное |
| *увеличенный* | большая | увеличенное |
| *малый мажорный* | малая | мажорное |
| *малый минорный* | малая | минорное |
| *малый с уменьшённой квинтой* | малая | уменьшённое |
| *уменьшённый* | уменьшённая | уменьшённое |




§ 35. *Обращения аккордов* образуются от перенесения звука нижнего голоса вверх; у трезвучия — два обращения, у септаккорда — три обращения.

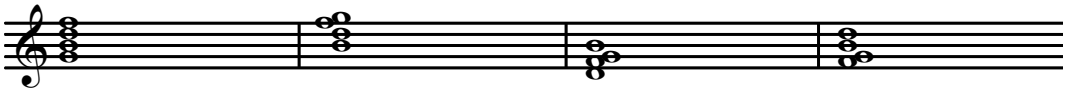
§ 36. *Обращения трезвучий*:

| название | интервальный состав |
|---|---|
| *секстаккорд* | терция + кварта |
| *квартсекстаккорд* | кварта + терция |



§ 37. *Обращения септаккордов*:

| название | интервальный состав |
|---|---|
| *квинтсекстаккорд* | терция + терция + секунда |
| *терцквартаккорд* | терция + секунда + терция |
| *секундаккорд* | секунда + терция + терция |



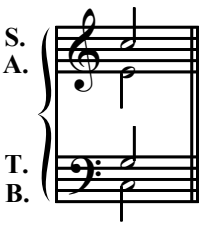
**септаккорд** **квинтсекстаккорд** **терцквартаккорд** **секундаккорд**

§ 38. *Основные длительности*:

| | |
|---|---|
| *целая* |  |
| *половинная* |  |
| *четвертная (четверть)* |  |
| *восьмая* |  |
| *шестнадцатая* |  |
| *тридцатьвторая* |  |

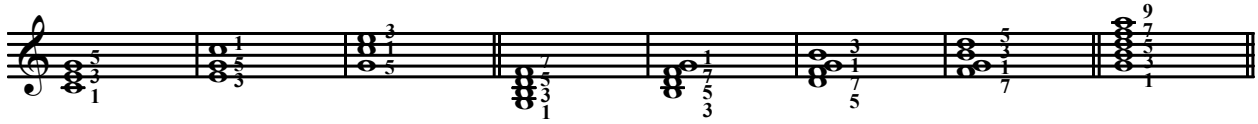
# ГАРМОНИЯ. ЧАСТЬ I

§ 39. *Четырёхголосное изложение* обеспечивает полноту гармонии.
Название голосов (снизу вверх): *бас* (B), *тенор* (T), *альт* (A), *сопрано* (S).
Бас и тенор записываются на нижнем нотоносце, сопрано и альт — на верхнем.
*Штили* у голосов на одном нотоносце пишутся в разные стороны: у баса и альта вниз, у тенора и сопрано — вверх.

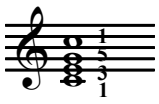



§ 40. *Стабильное четырёхголосие* обеспечивают *удвоение* (дублирование) одного из звуков в трехзвучном аккорде и пропуск одного из звуков — в пятизвучном.

§ 41. *Название звуков аккорда* (в основном виде) определяются интервалом от самого нижнего голоса и не меняются при обращениях.
В трезвучии это (снизу вверх): *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5).
В септаккорде: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7).
В нонаккорде: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7), *нона* (9).

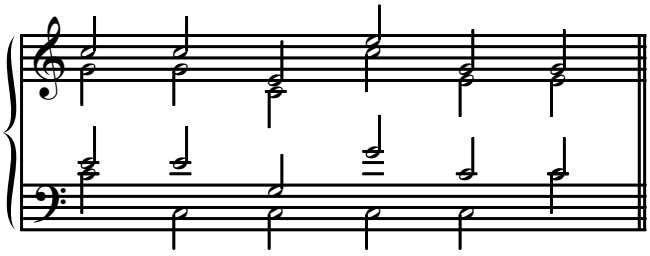


§ 42. *Нормативное удвоение в трезвучии* — прима: звук примы берется дважды.

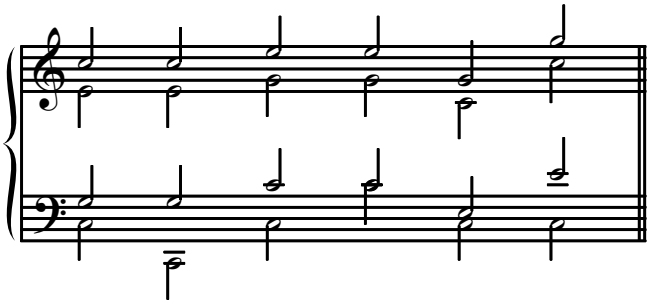


§ 43. *Расположение аккорда* зависит от расстояния между звуками в разных голосах и бывает *тесное* и *широкое*.

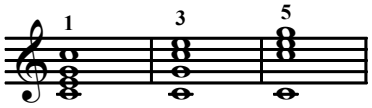
§ 44. *Тесное расположение* (сокращенно: **т**) трезвучия возникает, когда между верхними голосами (тенор — альт, альт — сопрано) интервалы терции или кварты; бас может быть на любом расстоянии от тенора — от примы до двух октав.



§ 45. *Широкое расположение* (**ш**) трезвучия возникает, когда между верхними голосами (тенор — альт, альт — сопрано) расстояние квинты или сексты; бас тоже на расстоянии от примы до двух октав.



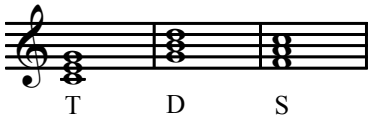
§ 46. *Мелодическое положение* (сокращенно: **мп**) аккорда определяется по звуку в сопрано: в трезвучии это мелодическое положение *примы* (1), *терции* (3) или *квинты* (5).




ЗАДАНИЕ 1

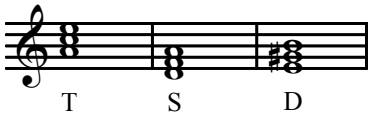
1. От звука *фа* построить мажорное трезвучие в тесном и широком расположении, мелодическое положение 1, 3, 5: $т^1$, $т^3$, $т^5$; $ш^1$, $ш^3$, $ш^5$.
2. От звука *соль* построить мажорное трезвучие: $т^3$, $ш^1$, $т^5$, $ш^5$, $ш^3$, $т^1$.

§ 47. *Функция аккорда* (то есть его роль в тональности) определяется по основному тону — басу. Главный аккорд — трезвучие I ступени, *тоника* (T); следующие по значению аккорды — трезвучие V ступени, *доминанта* (D), и трезвучие IV ступени, *субдоминанта* (S).




§ 48. *Возможное последование функций*: T–D, или D–T, или T–S, или S–T;
S–D (но не наоборот: D–S НЕ допускается).

§ 49. *Доминанта в миноре*, как правило, м а ж о р н а я — вследствие преобладания в классико-романтической музыке гармонического минора, где п о в ы ш е н а VII с т у п е н ь.




ЗАДАНИЕ 2

1. В тональности G-dur построить тоническое, субдоминантовое и доминантовое трезвучия по всех мелодических положениях в тесном расположении.
   В тональности e-moll построить то же в широком расположении.
2. В тональности F-dur построить $Тш^3$, $Sт^1$, $Dш^5$.
   В тональности d-moll построить: $Тт^5$, $Sш^3$, $Dт^1$.
3. Играть на фортепиано T, S, D в разных тональностях в тесном и широком расположении.
4. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1 (определить аккорды).

§ 50. *Голосоведение* допускает:

*плавное* движение, то есть ходы на 2 или на 3,
*скачки*, то есть ходы на 4, 5, 6, 7, 8…

Нежелательно:

а) движение всех голосов в одну сторону (все вверх или все вниз),
б) движение всех голосов скачками.

§ 51. *Соединение трезвучий* бывает двух видов:

а) *гармоническое* — когда общий звук остается на месте;
б) *мелодическое* — когда все голоса двигаются.

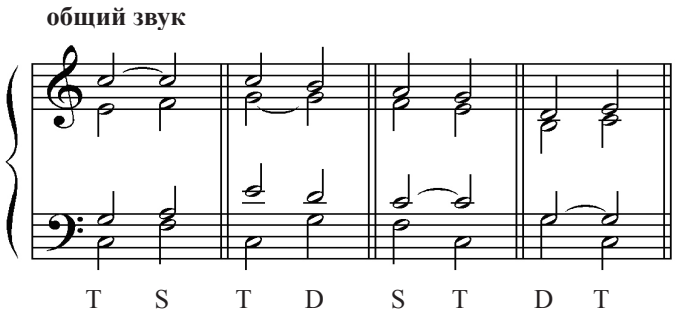
§ 52. *Гармоническое соединение* T–D, D–T, T–S, S–T:

а) бас идет на кварту или квинту (вверх или вниз),

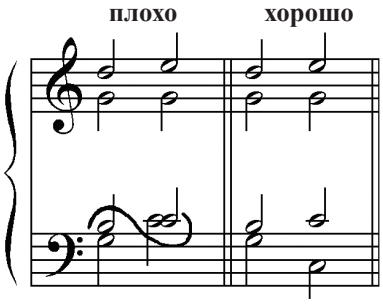
б) общий звук (одинаковый для двух аккордов) остается на месте,

в) остальные голоса движутся плавно (на секунду или терцию).

Расположение аккорда при этом НЕ МЕНЯЕТСЯ (тесное — тесное, или широкое — широкое); удвоение в аккордах также НЕ МЕНЯЕТСЯ (прима — прима).




§ 53. *Перекрещивание голосов* нежелательно. Оно возникает, когда нижний голос (например, бас) оказывается выше, чем был перед тем более высокий голос (например, тенор) или наоборот — когда верхний голос опускается ниже позиции низлежащего голоса:




ЗАДАНИЕ 3

1. В тональности D-dur T во всех возможных расположениях гармонически соединять с D и S.
2. В тональности h-moll D и S во всех возможных расположениях гармонически соединять с T.
3. Играть на фортепиано:

   а) в тональности g-moll: $Т ш^{1}$–S, $Т т^{3}$–D, $Т ш^{5}$–D, $Т т^{1}$–S.

   б) в тональности B-dur: $D т^{5}$–T, $S ш^{3}$–T, $D ш^{1}$–T; $S т^{1}$–T.
4. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1 (найти гармонические соединения).

§ 54. *Мелодическое соединение* обязательно для трезвучий секундового соотношения (S–D) и возможно (наряду с гармоническим) для трезвучий кварто-квинтового соотношения (T–D, D–T, T–S, S–T).

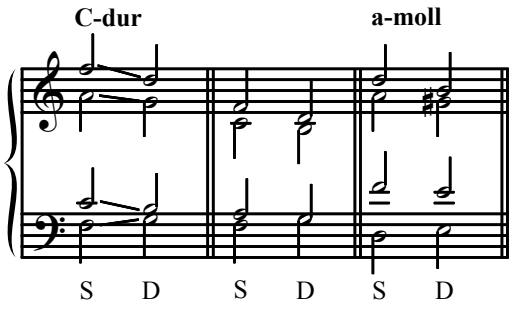
Принцип мелодического соединения:

бас идет (в нужный звук) на меньший интервал,

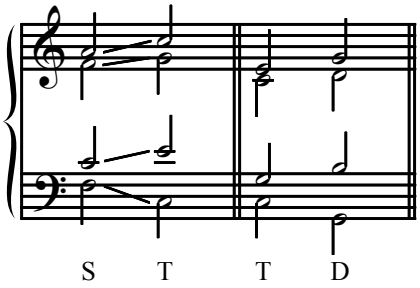
тенор, альт, сопрано — в противоположную сторону.

При соединении S и D:

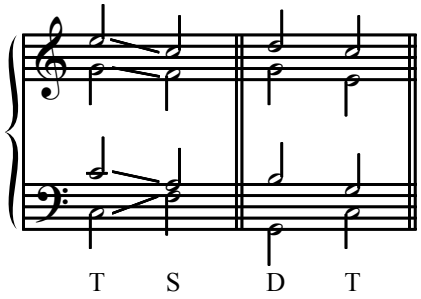
бас идет на 2 вверх (а НЕ на 7 вниз); тенор, альт, сопрано — плавно вниз.




При соединении T и D, а также S и T:
бас на кварту вниз; тенор, альт, сопрано — плавно вверх.




При соединении T и S, а также D и T:
бас на 4 вверх, тенор, альт, сопрано — плавно вниз.




Расположение аккорда и удвоение при мелодическом соединении не меняется.

ЗАДАНИЕ 4

1. В тональности a-moll S во всех возможных расположениях ($т^1$, $т^3$, $т^5$, $ш^1$, $ш^3$, $ш^5$) соединять с D.
2. В тональности fis-moll мелодически соединять S и D в следующих расположениях: $Sт^1$–D, $Sш^3$–D, $Sт^5$–D, $Sш^1$–D.
3. В тональности Es-dur мелодически соединять: $Tш^1$–D, $Tш^3$–D, $Tш^5$–D; $Tт^1$–S, $Tт^3$–S, $Tт^5$–S.
4. В тональности c-moll мелодически соединять: $Sш^3$–T, $Dт^1$–T, $Sт^5$–T, $Dш^3$–T.
5. В тональности E-dur соединять: $Sш^1$–D, $Tш^3$–S (мел.), $Dт^5$–T (гарм.), $Tш^1$–D (мел.), $Sт^5$–T (гарм.).
6. Играть на фортепиано в тональности cis-moll все возможные соединения трезвучий разными способами.
7. Анализ: Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1 (найти мелодические соединения).

§ 55. *Гармонизация мелодии* (изученными трезвучиями) требует следующих предварительных действий:

а) спеть или сыграть мелодию;

б) определить тональность, ориентируясь на знаки при ключе, мелодический состав, а также начальный и конечный звук;

в) определить звуковой состав T, S, D в данной тональности (можно выписать их на отдельном нотоносце);

г) определить функции (тоническую, доминантовую или субдоминантовую) звуков мелодии и сокращенно подписать их под нижним нотоносцем. На данном этапе с каждым звуком мелодии гармония меняется.

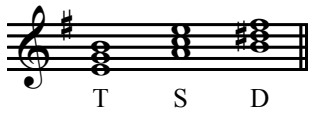
Образец:

а)



б) тональность e-moll, так как: при ключе один диез, начинается и заканчивается мелодия звуком *ми*; встречается звук *ре-диез*, который отсутствует к тональности G-dur.

в)




г)




Пояснение.

Такт 1. Звук *ми* есть в T и в S; но начинается мелодия обычно с T; *до* — только в S.

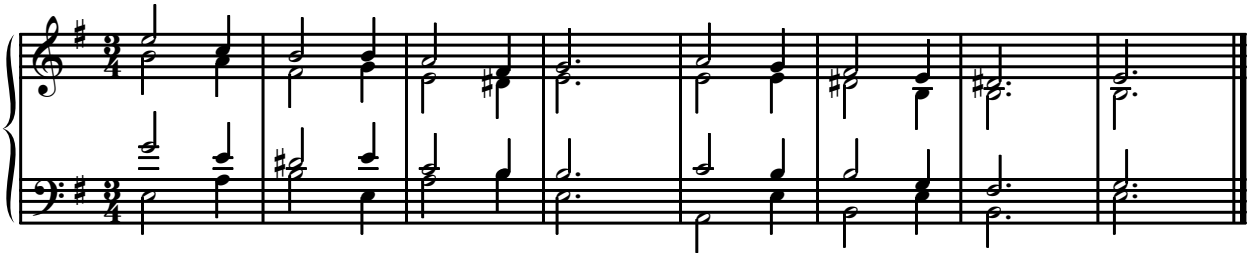
Такт 2. Звуки *си* есть в T и D; но в 3-м такте *ля* = S, значит здесь — 1-е *си* = D, а 2-е *си* = T.

Такты 3–4. Без вариантов.

Такт 6. Звук *ми* есть в S, но ее не берут после D; значит, это T.

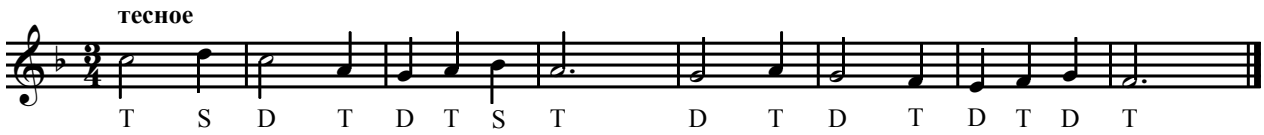
§ 56. *Выбор расположения* зависит от регистра, который преобладает в мелодии: при низком регистре расположение тесное, при высоком — широкое. На данном этапе выбранное расположение НЕ меняется до конца мелодии.

В приведенном примере преобладает средний и низкий регистр; поэтому для гармонизации избирается тесное расположение (в том числе для первого, относительно высокого звука).

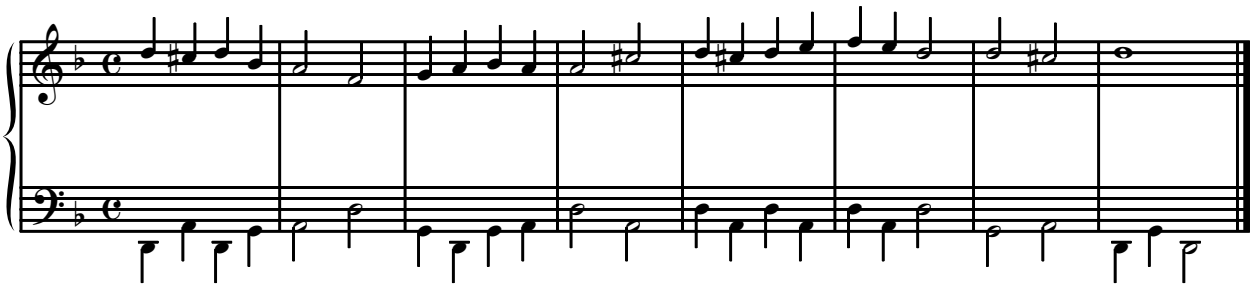


ЗАДАНИЕ 5

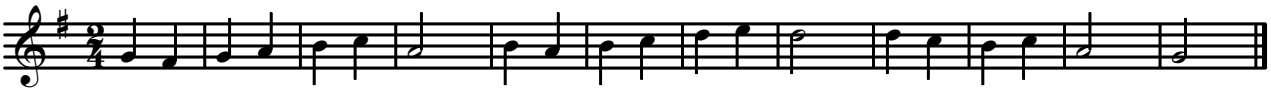
1. Анализ: в приведенном выше примере определить, какие соединения трезвучий — гармонические, а какие — мелодические.
2. Гармонизовать мелодию согласно указанным функциям в заданном расположении:



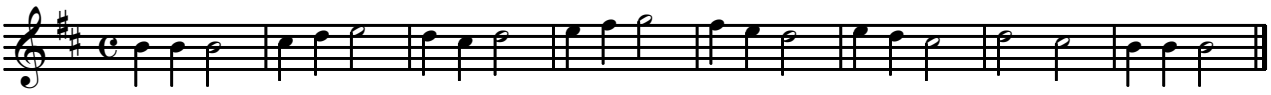

3. Гармонизовать мелодию по данному басу в широком расположении:



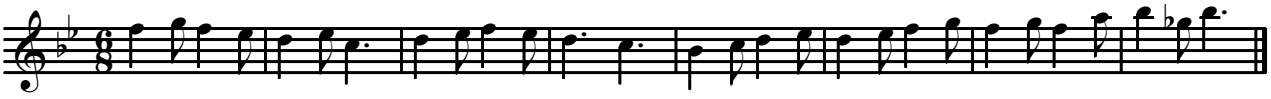
4. Самостоятельно гармонизовать мелодии, следуя указанным в § 55 пунктам. Гармония меняется с каждым звуком мелодии; избранное расположение сохраняется до самого конца.



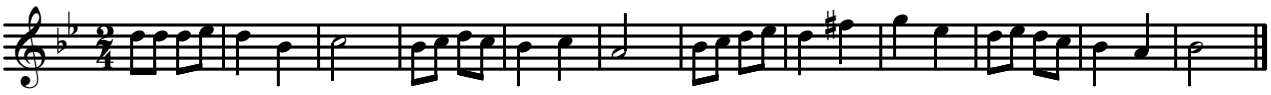
5.



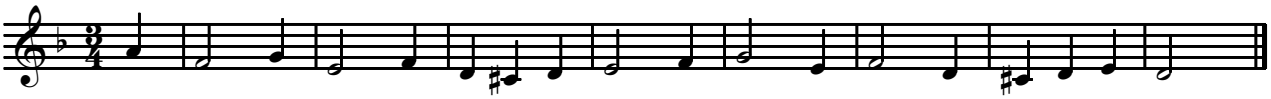
6.



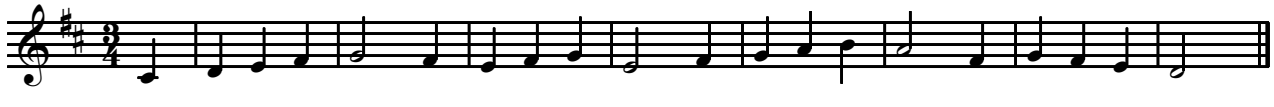
7.



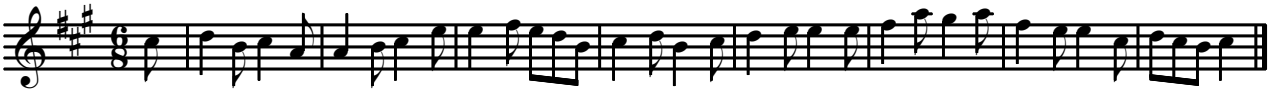
8.



9.

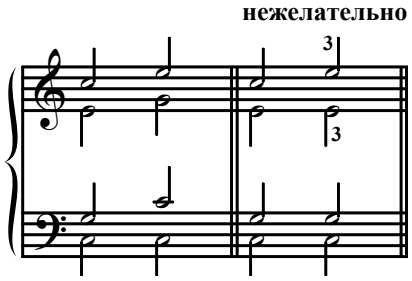


10.

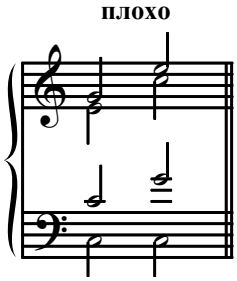


11. Анализ: Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367. Определить тональный план, а затем функции аккордов, расположение, мелодическое положение и тип соединения (гармоническое или мелодическое).

§ 57. *Перемещение трезвучия* — это изменение его мелодического положения (верхнего звука, в сопрано) и/или расположения (а также, позже, смена обращения).
Удвоение в трезвучии при перемещении не меняется, то есть удваивается, как и раньше, прима (басовый звук).



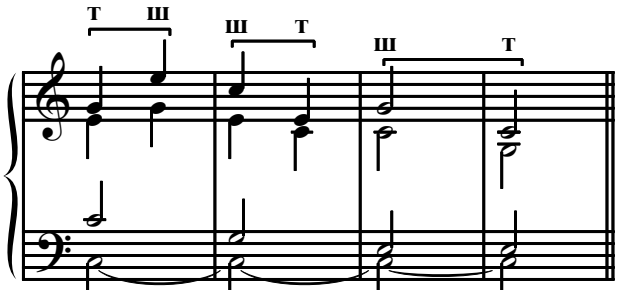

При перемещении возможны скачки; перекрещивание при этом нежелательно.




Чтобы избежать перекрещивания, надо менять расположение при широких скачках — на квинту, сексту. Если скачок вверх, расположение меняется от тесного к широкому; если скачок вниз, то наоборот — от широкого к тесному:

| ↑ | ↓ |
|---|---|
| **Т–Ш** | **Ш–Т** |

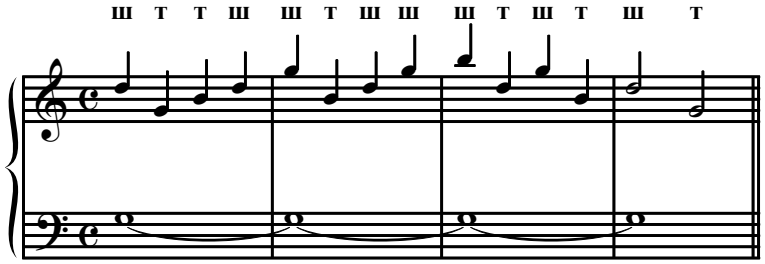
При перемещении на терцию или кварту расположение можно менять или не менять, в зависимости от обстоятельств.



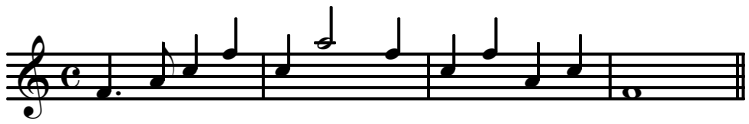

Пояснения.
Т. 1, *g*–*e*: 6↑, поэтому вначале обязательно тесное — широкое.
Т. 1–2, *e*–*c*: 3↓ — расположение можно менять или не менять; далее 6↓ (*c*–*e* ), обязательно широкое — тесное, поэтому на *c* сохраняем широкое.
Т. 2–3, *e*–*g*: 3↑ — расположение можно менять или не менять; но потом *g*–*c*, 5↓, обязательно широкое — тесное, поэтому на *g* меняем расположение на широкое.

ЗАДАНИЕ 6

1. Делать перемещения соль-мажорного трезвучия, меняя расположение согласно указаниям.




2. Делать перемещение фа-мажорного трезвучия, самостоятельно выбирая расположение согласно рисунку мелодии. Для этого:
   а) найти все скачки на 5 или 6;
   б) отметить обязательную смену расположения;
   в) определить расположение оставшихся аккордов в зависимости от регистра, то есть при низких звуках в сопрано расположение тесное, при высоких — широкое.



3. Анализ: Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68. Проследить смену мелодического положения в аккордах тоники и доминанты.

§ 58. *Повторение гармонии при перемещении* возможно внутри такта; с новым тактом гармония обычно меняется. Скачки (на данном этапе обучения) возможны только при перемещении одной гармонии.

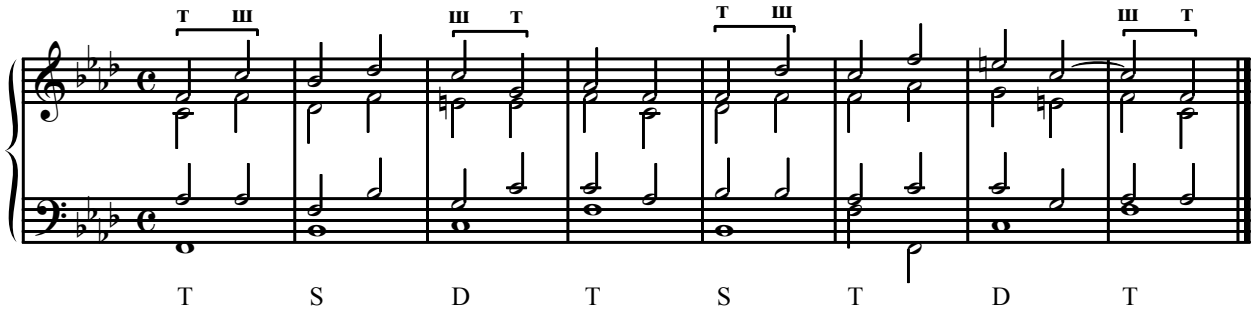
При гармонизации с перемещением рекомендуется:

а) найти скачки (движение на 4, 5, 6) и определить какой о д н о й гармонии они принадлежат;

б) сразу отметить смену расположение, где она обязательна (скачки на 5 и 6↑ — от тесного к широкому, на 5 и 6↓ — от широкого к тесному),

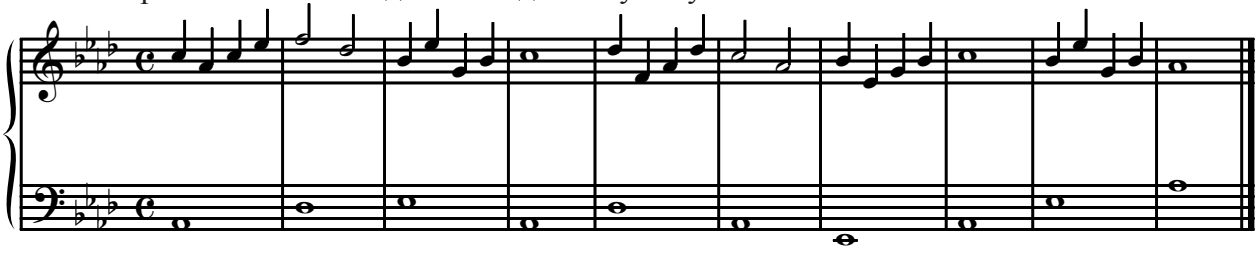
в) найти другие перемещения одной гармонии, без скачков,

г) при соединении трезвучий р а з н ы х ф у н к ц и й расположение НЕ менять (!).

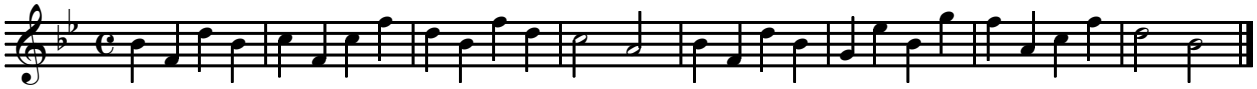



ЗАДАНИЕ 7

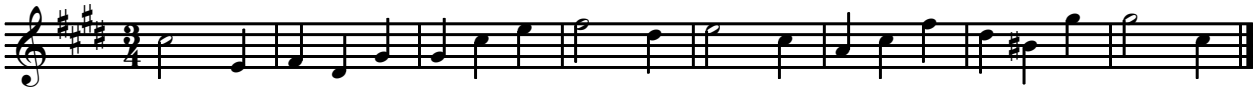
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



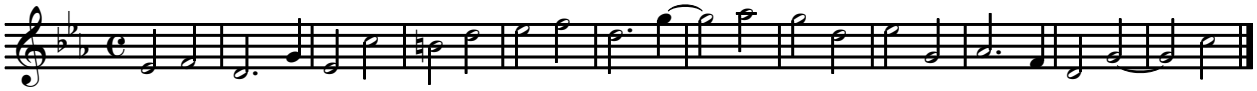
2. Гармонизовать мелодии:



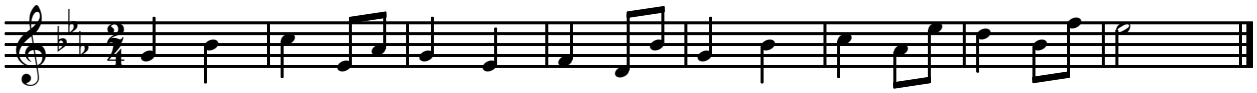
3.



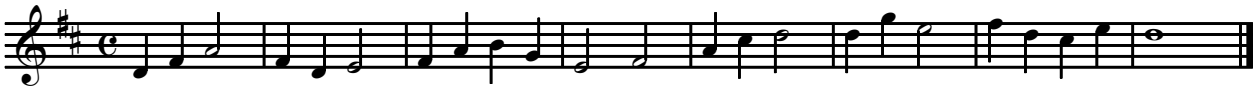
4.



5.

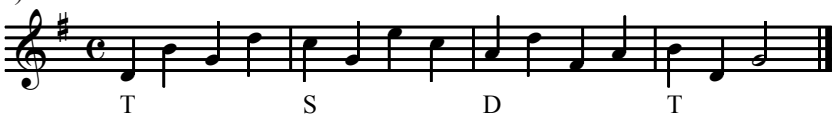


6.

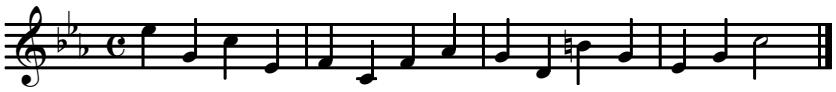


7. Играть на фортепиано перемещение трезвучий (правильно соединяя их при смене).

а)



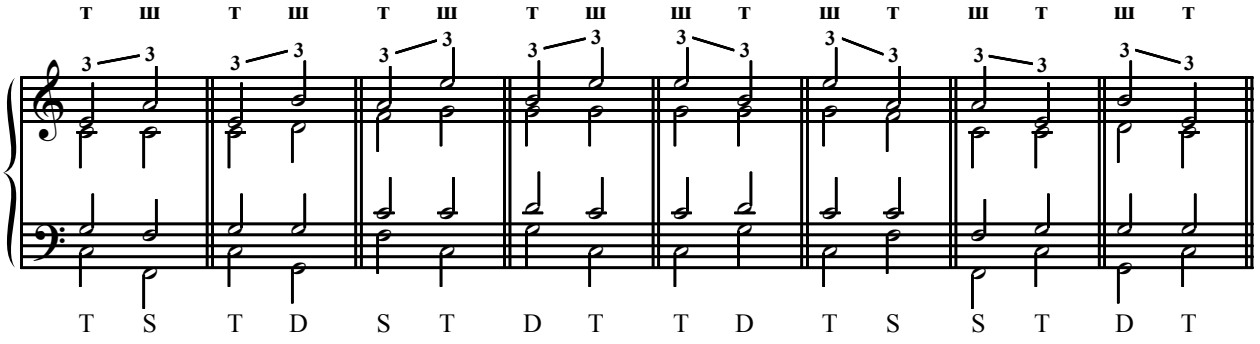

б)



§ 59. *Скачки терций* (в сопрано или в теноре) при соединении трезвучий кварто-квинтового соотношения (T–D, T–S, S–T, D–T) представляют единственно возможные скачки.

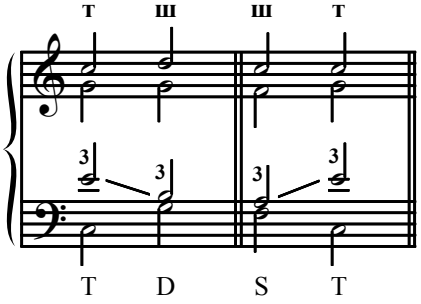
а) В сопрано при скачке вверх терции одного аккорда в терцию другого расположение меняется от тесного к широкому, а при скачке вниз — от широкого к тесному:

| **скачки терций в СОПРАНО** | |
|---|---|
| ↑ | ↓ |
| **Т–Ш** | **Ш–Т** |



б) В теноре всё наоборот: при скачке вверх расположение меняется от широкого к тесному, при скачке вниз — от тесного к широкому:

| скачки терций в ТЕНОРЕ | |
|---|---|
| ↓ | ↑ |
| **Т –Ш** | **Ш–Т** |



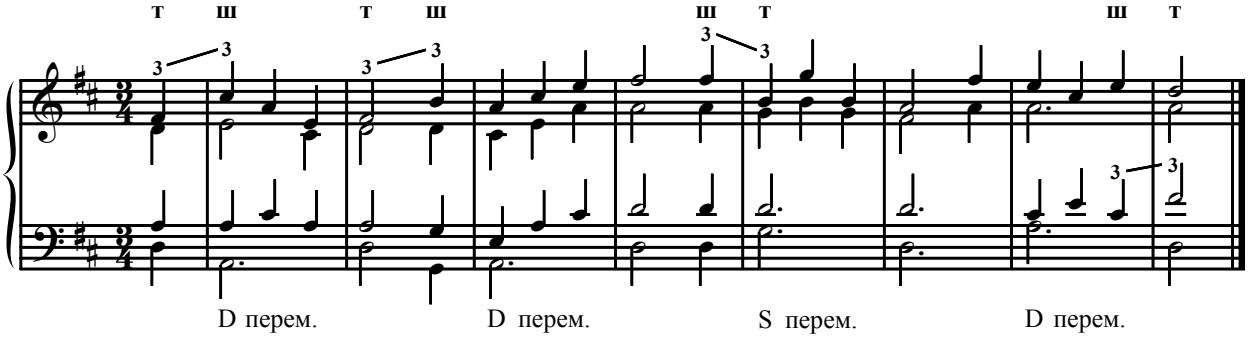

Между разными гармониями на данном этапе (то есть при соединении трезвучий) возможны только скачки терций. Поэтому при гармонизации мелодии рекомендуется:

а) найти все скачки;

б) определить, какие из них внутри одной гармонии (=перемещение аккорда), какие между разными гармониями;

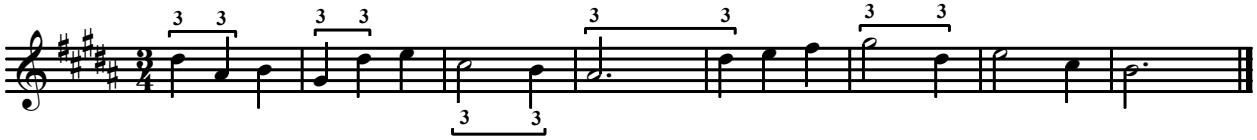
в) убедиться, что в последнем случае это именно скачки терций;

г) отметить смену расположений (между разными гармониями менять расположение только если есть скачки терций!).

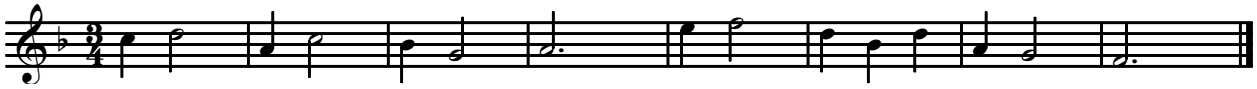



ЗАДАНИЕ 8

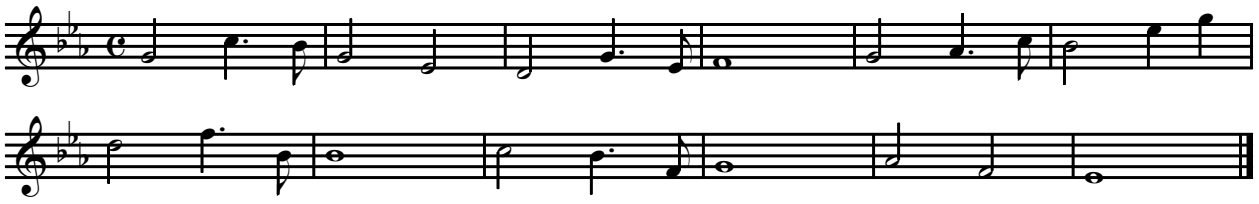
1. Гармонизовать мелодию с учетом указанных скачков терций:



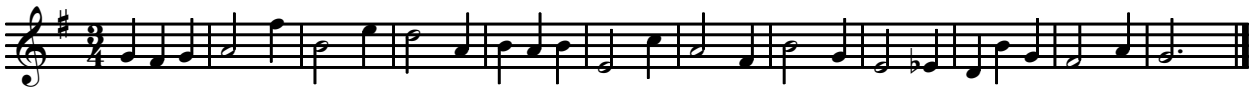
2. Гармонизовать мелодии:



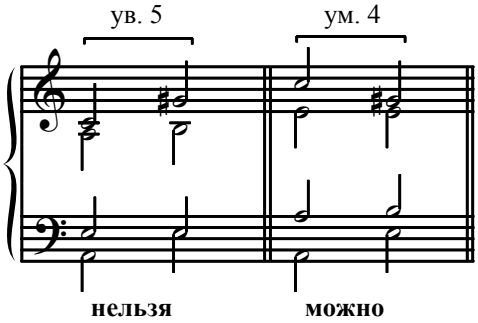
3.



4.

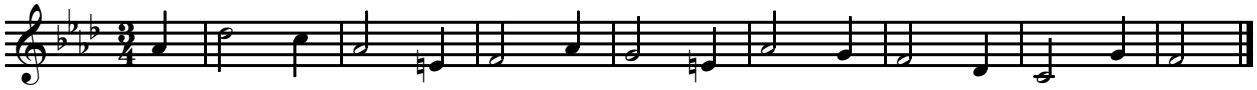


§ 60. *Скачки терций в миноре* (гармоническом) выдвигают дополнительную проблему: при восходящем скачке от T к D и при нисходящем от D к T возникает интервал увеличенной квинты. Движение на увеличенные интервалы не разрешается, тогда как на уменьшённые допустимо. Поэтому в миноре от T к D возможен только нисходящий скачок терций, а от D к T — только восходящий (на уменьшённую кварту)

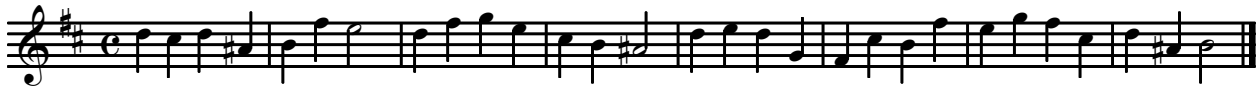



ЗАДАНИЕ 9

1. Гармонизовать мелодии:



2.



3. Играть гармонизацию мелодии со скачками терций:



§ 61. *Период* — самая распространенная малая форма (большинство выполненных ранее заданий имеет форму периода). Каденция делит период на части (две, иногда три, даже четыре) — *предложения*.

| **ПЕРИОД** | |
|---|---|
| **1-е предложение ↓** | **2-е предложение ↓** |
| К | К |

§ 62. *Каденция* — это заключительный гармонический оборот с относительно стабильным гармоническим выполнением.

По местоположению каденции бывают:

а) *серединные* (в конце первого предложения),

б) *заключительные* (в конце второго предложения).

По гармоническому содержанию каденции бывают:

а) *половинные* — на D или S,

б) *полные* — на T.

По степени устойчивости п о л н ы е каденции делятся на:

а) *совершенные* — тоническое трезвучие в мелодическом положении примы на сильной доле (после D или S в основном виде, а не в обращении),

б) *несовершенные* — тоническое трезвучие в мелодическом положении терции или квинты и/или на слабой доле.

С е р е д и н н а я каденция чаще бывает:

а) половинная — обычно на D,

б) полная несовершенная — на T в мелодическом положении терции или квинты.

ЗАДАНИЕ 10

Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II и III части:

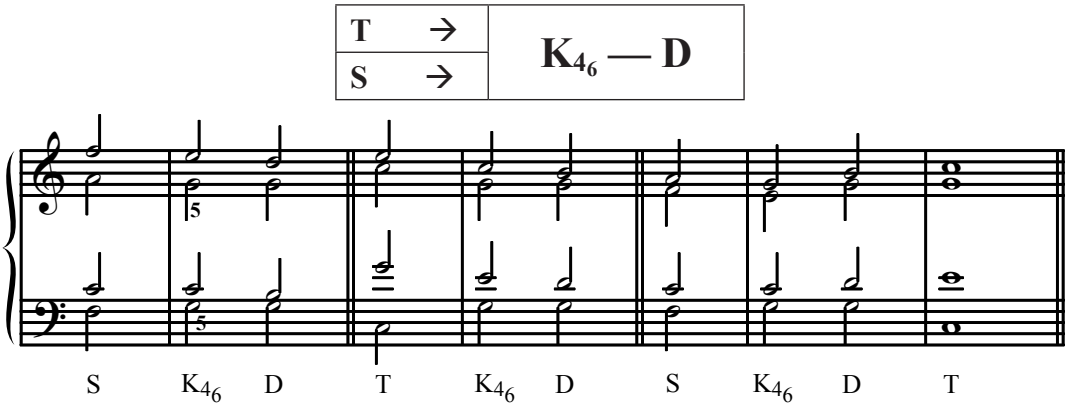
а) определить форму целого,

б) найти границы предложений,

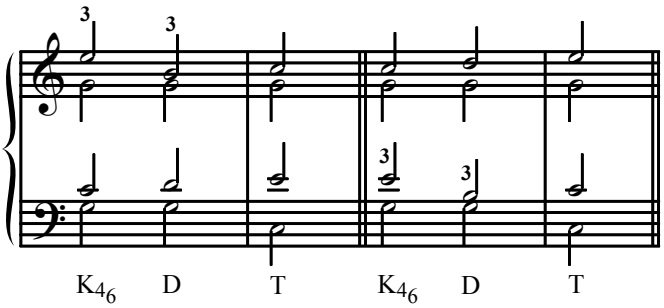
в) определить тип каденций.

§ 63. *Кадансовый квартсекстаккорд* ($К_{4_6}$) — это аккорд очень характерный (но не обязательный!) для каденции (отсюда его название). По звуковому составу $К_{4_6}$ равен $Т_{4_6}$ (то есть второму обращению тонического трезвучия), но фактически он имеет функцию доминанты. В нем:

- у д в а и в а е т с я б а с о в ы й з в у к, то есть к в и н т а;
- он берется на с и л ь н у ю или относительно сильную долю, как задержание к D (см. § 125);
- после него о б я з а т е л ь н а D;
- готовится $К_{4_6}$ тонической или субдоминантовой гармонией (НЕ доминантой!).

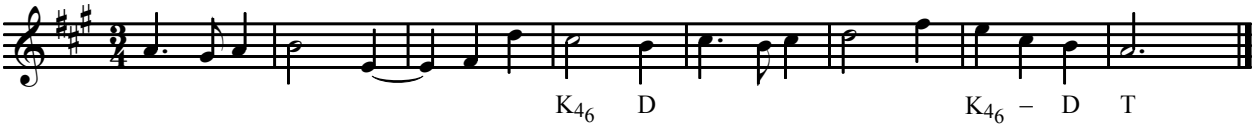



При соединении $К_{4_6}$ и D возможны скачки терций (с обычной сменой расположения, см. § 59)

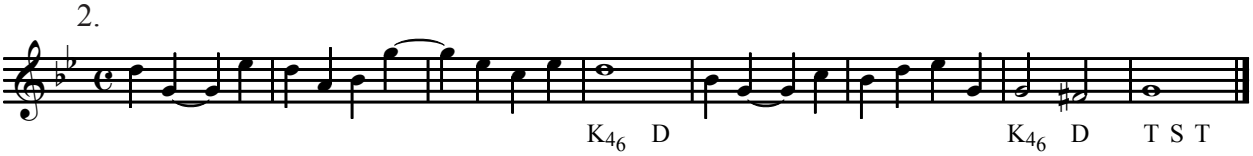


ЗАДАНИЕ 11

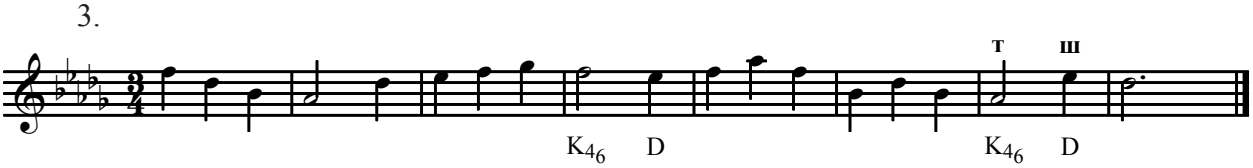
1. Гармонизовать с применением кадансового квартсекстаккорда.



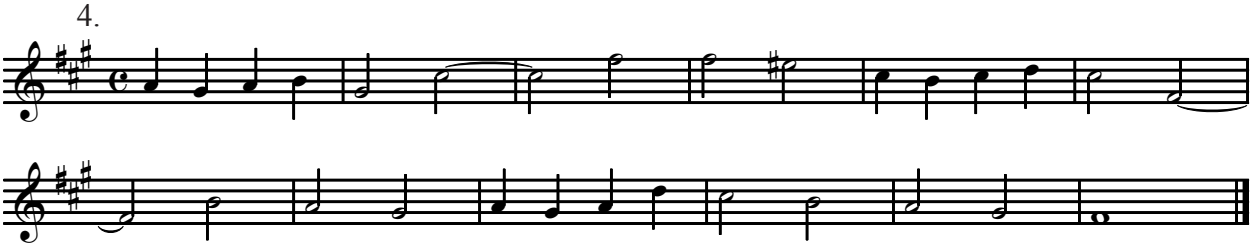

2.



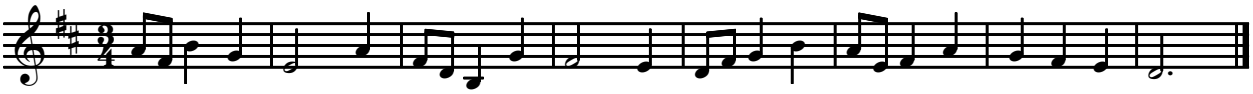

3.



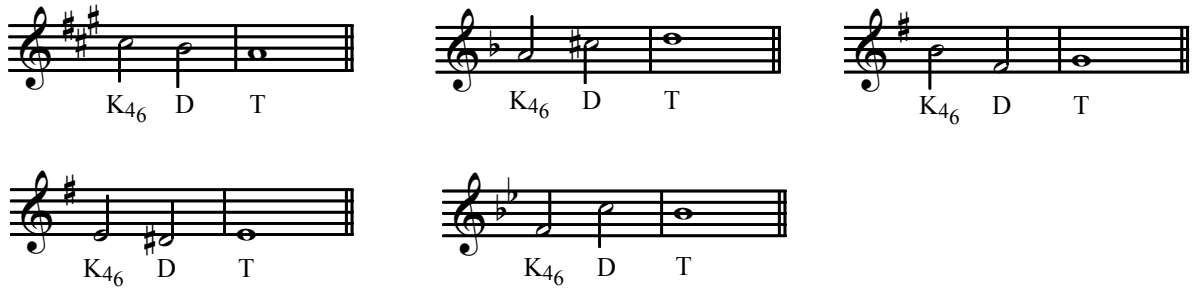

4.



5.

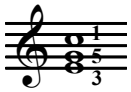


6. Играть гармонизацию каденций:



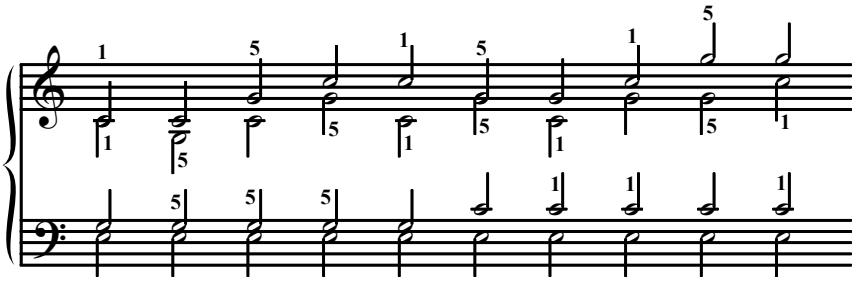

7. Играть в разных тональностях обороты S–$К_{4_6}$–D–T и T–$К_{4_6}$–D–T во всех возможных расположениях ($т^1$, $т^3$, $т^5$, $ш^1$, $ш^3$, $ш^5$).
8. Анализ: А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя…». Найти каденции и рассмотреть применение $К_{4_6}$.

§ 64. *Секстаккорд* — это первое обращение трезвучия; в басу у него находится звук терции:




В секстаккордах допустимо удвоение примы (1) или квинты (5), но НЕ терции; таким образом, басовый звук НЕ повторяется.

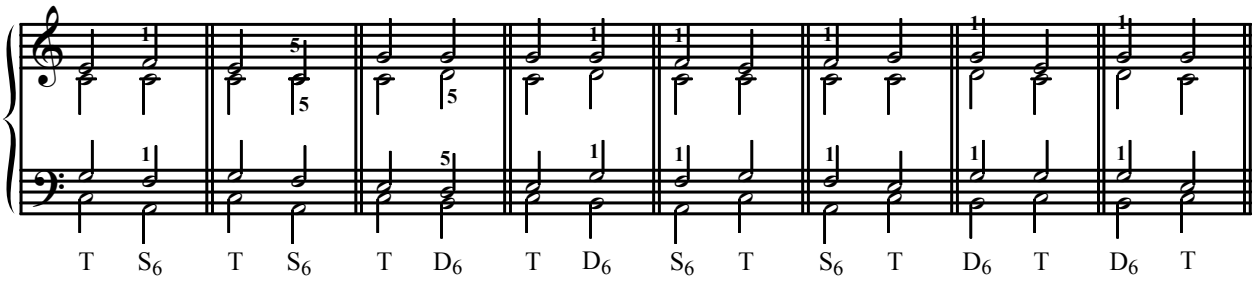
Расположение секстаккорда очень разное: от максимально тесного до максимально широкого. Всего допустимо 10 вариантов (как и в трезвучии, бас может быть на разном расстоянии), хотя последнее расположение нежелательно.



ЗАДАНИЕ 12

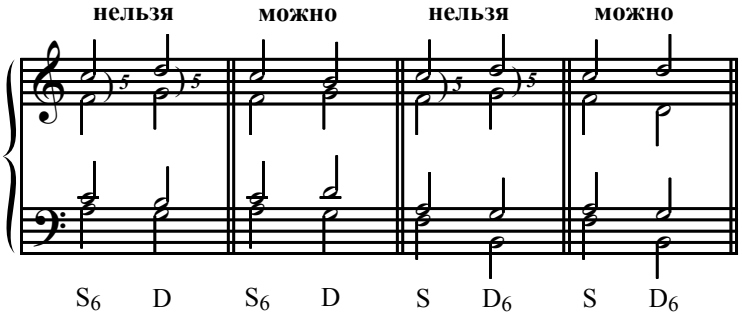
В тональности C-dur написать $S_6$ и $D_6$ во всех возможных расположениях.
В тональности a-moll написать $T_6$, $S_6$, $D_6$ также во всех расположениях.

§ 65. *Плавное соединение трезвучия и секстаккорда* (или наоборот) кварто-квинтового соотношения ($T–D_6$, $T–S_6$, $S–T_6$, $D–T_6$) допускает разные варианты вследствие удвоения примы или квинты.

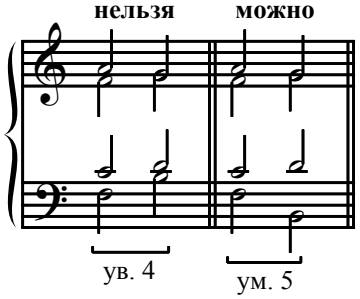



При плавном соединении трезвучий и секстаккордов секундового соотношения ($S_6$ и D, S и $D_6$) могут возникнуть проблемы в голосоведении: *параллельные квинты*, то есть последование чистых квинт в одной и той же паре голосов. Параллельные квинты ЗАПРЕЩЕНЫ.

Для их избегания надо изменить расположение второго аккорда:

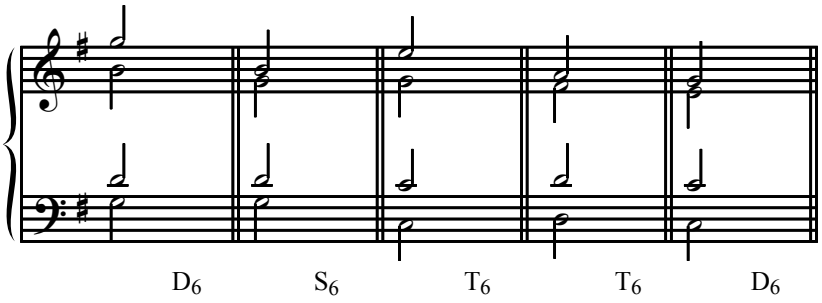



При соединении S и $D_6$, кроме того, надо вести бас на уменьшённую квинту вниз, а НЕ на увеличенную кварту вверх — движения на увеличенные интервалы, напомним, запрещены.

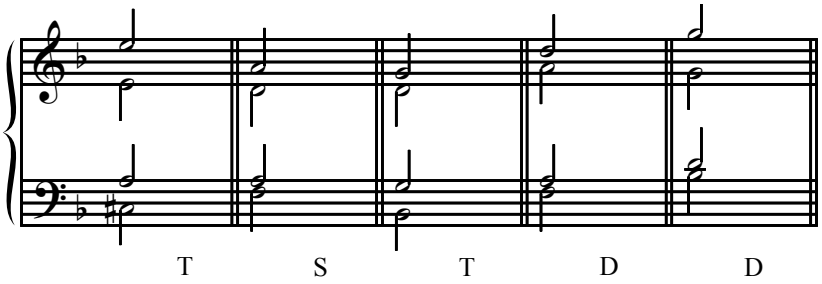


ЗАДАНИЕ 13

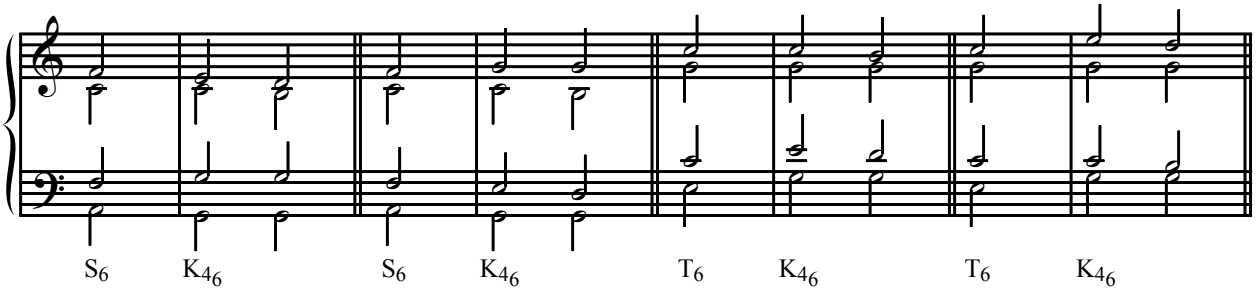
1. В тональности G-dur определить данные аккорды и плавно соединить их с указанными:




2. В тональности d-moll определить данные аккорды и соединить их с указанными:

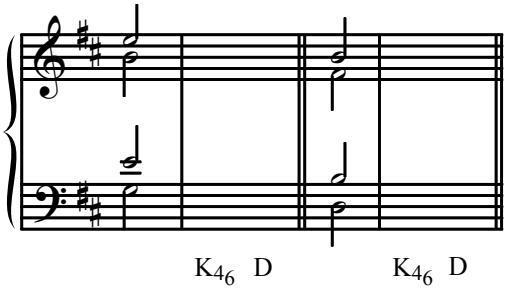



§ 66. *Соединение секстаккордов с кадансовым* ($S_6$–$K_{4_6}$, $T_6$–$K_{4_6}$) в принципе подобно тому, как это делается с трезвучиями.




ЗАДАНИЕ 14

1. В тональности h-moll определить данные аккорды и соединить их с $K_{4_6}$ (и далее D).

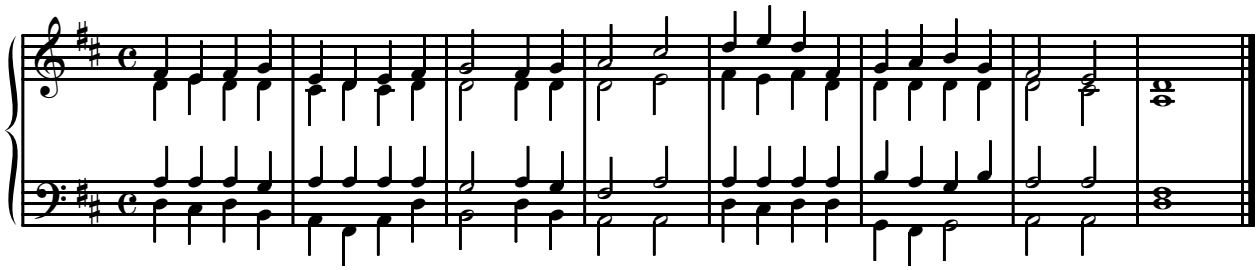



§ 67. *Применение секстаккордов* желательно на всех участках, кроме самой каденции (в подготовке каденции $S_6$ и $T_6$ вполне уместны).

Рекомендуется (после того, как мелодия спета и тональность определена):

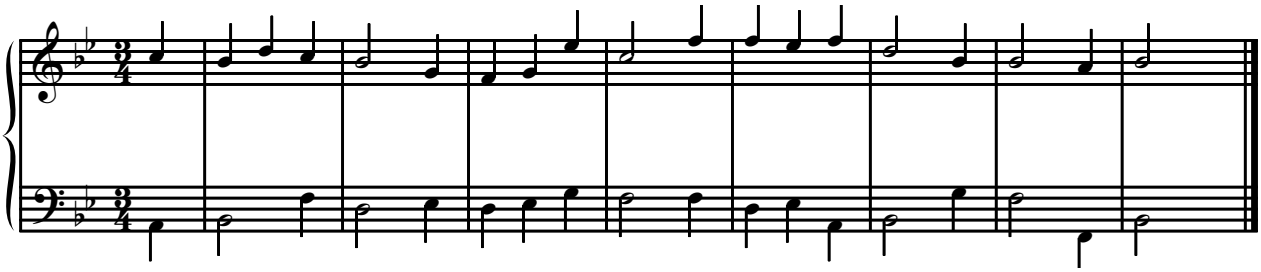
а) найти каденции и написать их бас;

б) на остальных участках по возможности использовать секстаккорды, избегая в басу ходы на кварту и квинту.

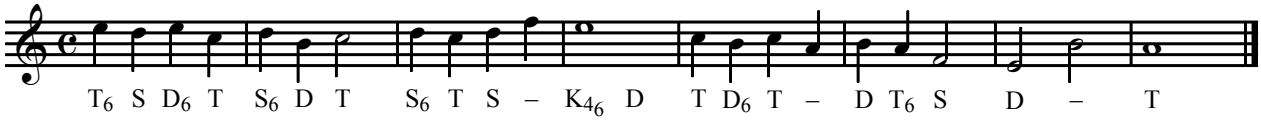


ЗАДАНИЕ 15

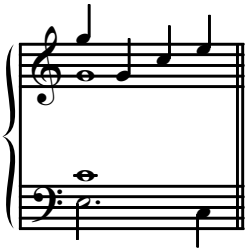
1. По данному басу определить аккорды и дописать средние голоса, стремясь к минимальному их движению:



2. По заданной цифровке выполнить гармонизацию мелодии:

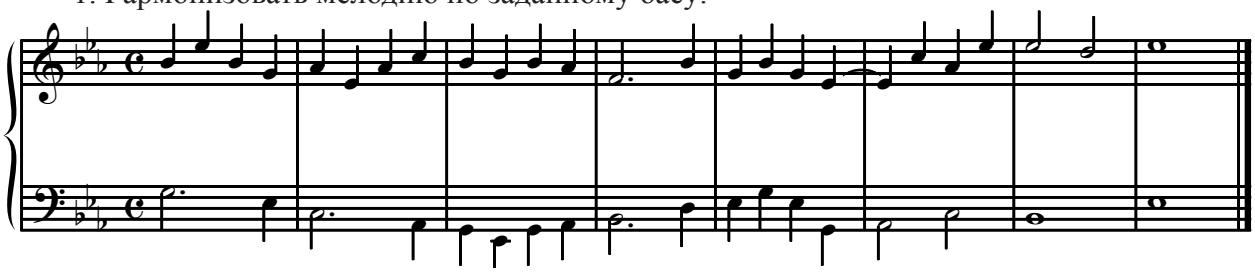



§ 68. *Перемещение в секстаккордах* очень удобно и дает хорошие результаты. Возможность разного удвоения в секстаккордах (примы или квинты) позволяет делать перемещение при неподвижных средних голосах:

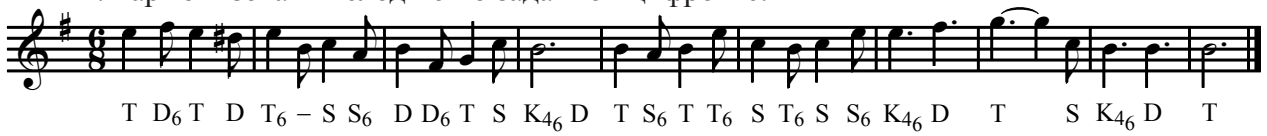


ЗАДАНИЕ 16

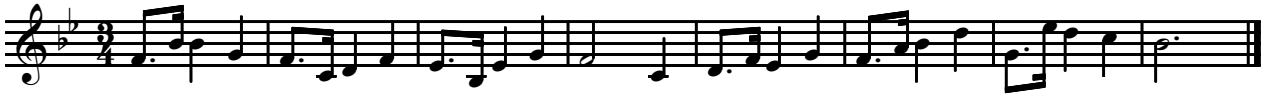
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



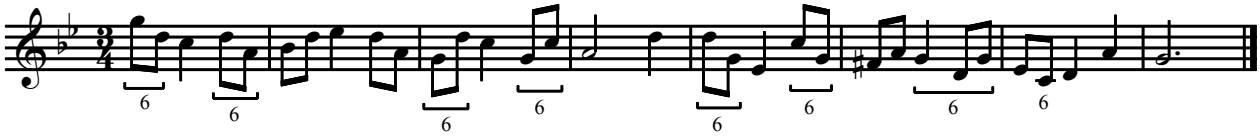
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:



4. Гармонизовать, используя в отмеченных местах секстаккорды:

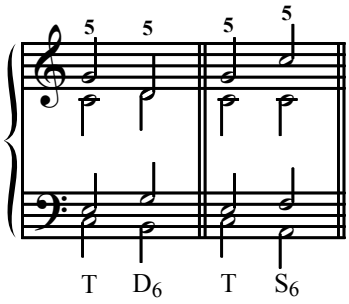


5. Играть в разных тональностях обороты с секстаккордами.

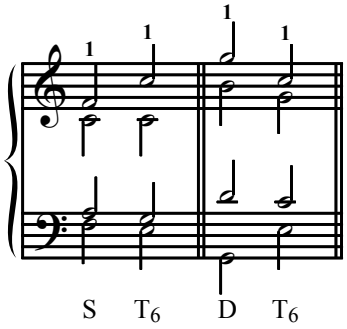
6. Проанализировать аккорды в примере из § 67.

§ 69. *Скачки при соединении трезвучия и секстаккорда* очень удобны и возможны самые разные:

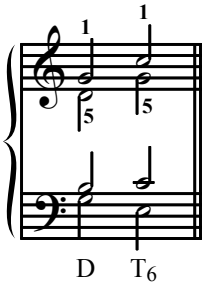
а) квинты в квинту (скачки квинт)



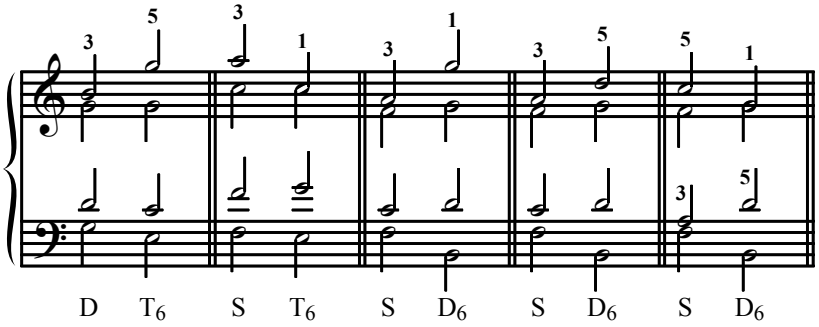

б) примы в приму (скачки прим)




в) двойные скачки прим и квинт



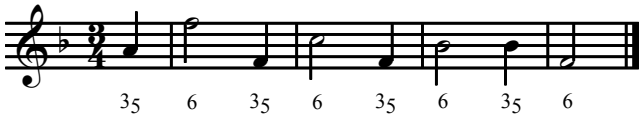

г) смешанные скачки




Расположение меняется согласно общему принципу:
при скачке вверх оно становится более широким, при скачке вниз — более тесным.
Смена расположения позволяет делать с участием секстаккордов скачки на самые широкие интервалы, включая с е п т и м у и о к т а в у (невозможные при соединении трезвучий).

ЗАДАНИЕ 17

Написать последование трезвучий ($_{35}$) и секстаккордов ($_{6}$) со скачками (определив предварительно функции аккордов).

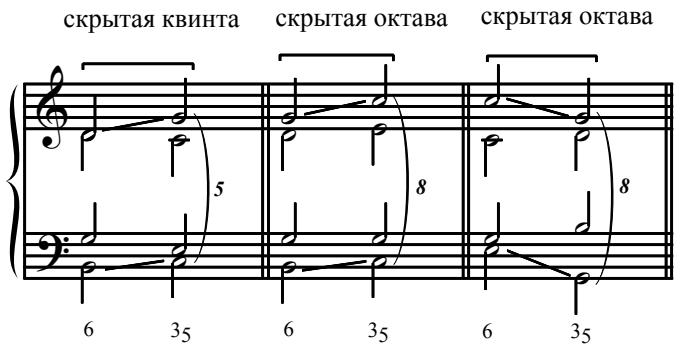



§ 70. *Скачки при соединении секстаккорда и трезвучия* выполняются аналогично и также широко применяются. Однако они могут иметь нежелательные последствия. НЕ разрешаются с к р ы т ы е к в и н т ы и с к р ы т ы е о к т а в ы, которые возникают при совпадении трех условий:

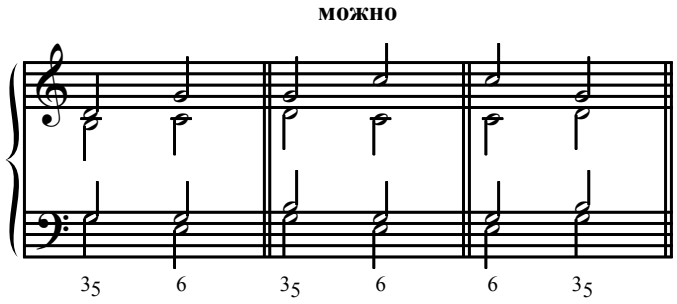
а) движение баса и сопрано в о д н у с т о р о н у (оба вверх или оба вниз);

б) к интервалу ч и с т о й к в и н т ы или ч и с т о й о к т а в ы;

в) при скачке в в е р х н е м г о л о с е.

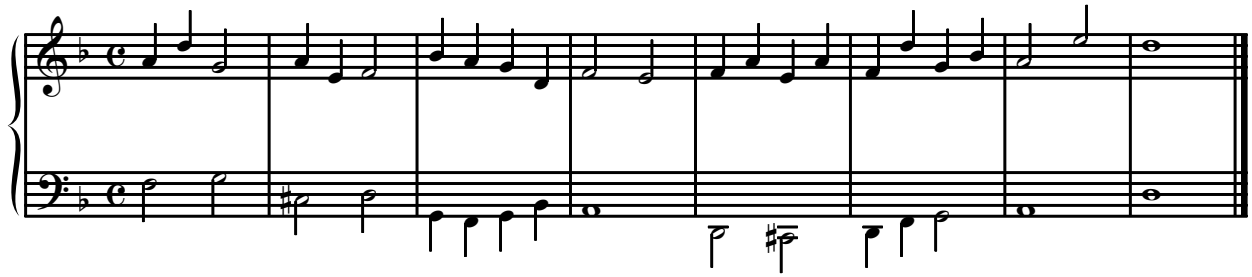



Подчеркнем, что только при наличии всех трех свойств (а, б, в) образуются скрытые квинты или октавы, которые ЗАПРЕЩЕНЫ. Чтобы избавиться от них, надо трезвучие и секстаккорд поменять местами, то есть сделать сначала трезвучие, а потом секстаккорд (или дать два секстаккорда, см. § 71).

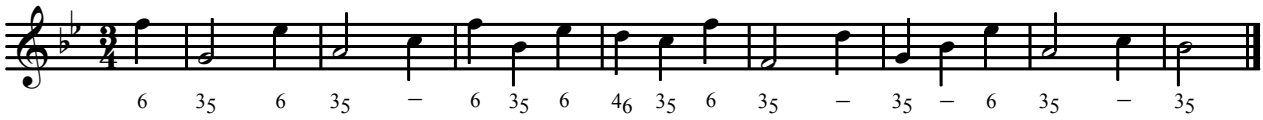



ЗАДАНИЕ 18

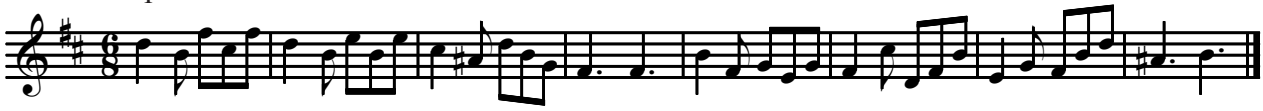
1. Гармонизовать по заданному басу:



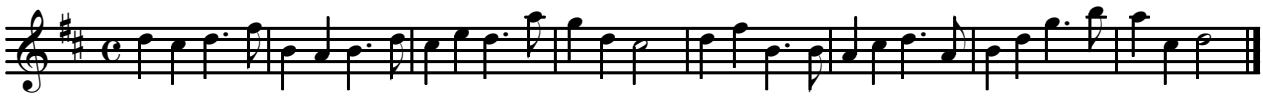
2. Гармонизовать по заданной цифровке:



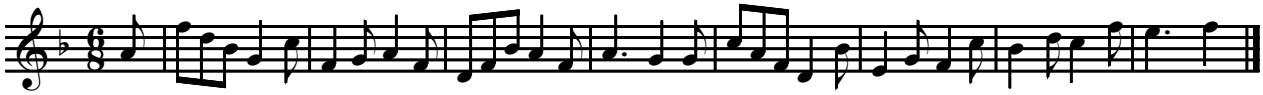

3. Гармонизовать мелодии:



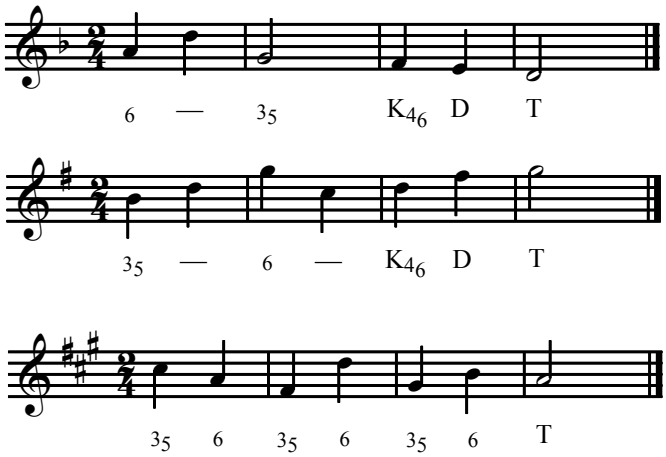
4.



5.

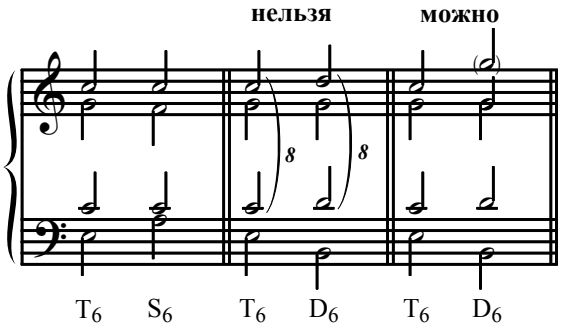


6. Играть следующие обороты с участием секстаккордов:

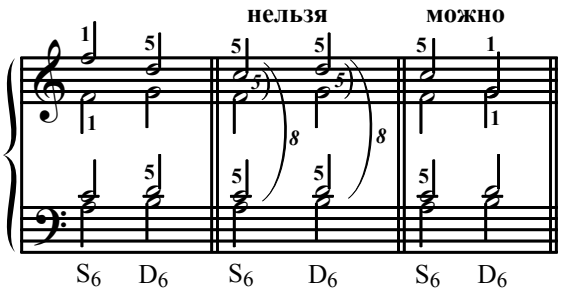



7. Анализ: Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти секстаккорды и проанализировать их соединение с окружающими аккордами.

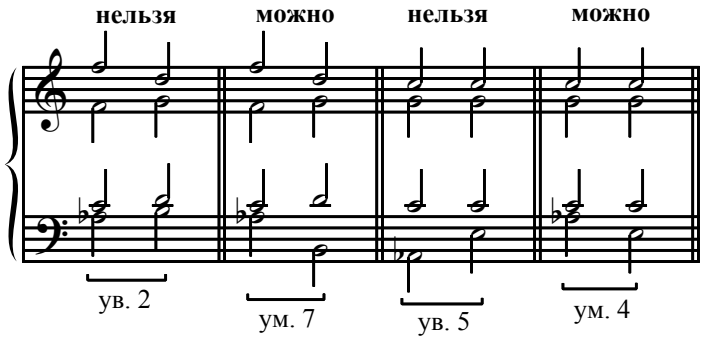
§ 71. *Соединение двух секстаккордов* возможно плавное или со скачками. Последние могут помочь избавиться от параллельных квинт или октав.



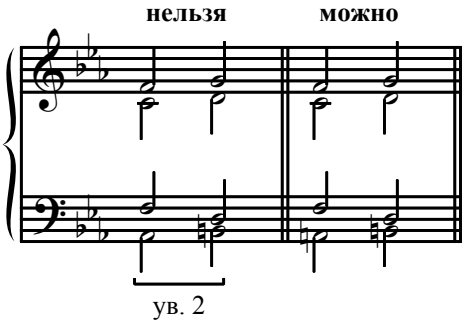

При соединении $S_6$ и $D_6$ в них должно быть р а з н о е  у д в о е н и е, иначе параллельные квинты или октавы неизбежны.




§ 72. *Увеличенные интервалы при соединении секстаккордов* (ув. 2, ув. 5), которые иногда возникают, НЕ разрешаются. Чтобы их избежать, рекомендуется н а п р а в и т ь  г о л о с  в  п р о т и в о п о л о ж н у ю  с т о р о н у; в таком случае вместо увеличенного интервала будет уменьшённый (ум. 7, ум. 4), что допустимо.

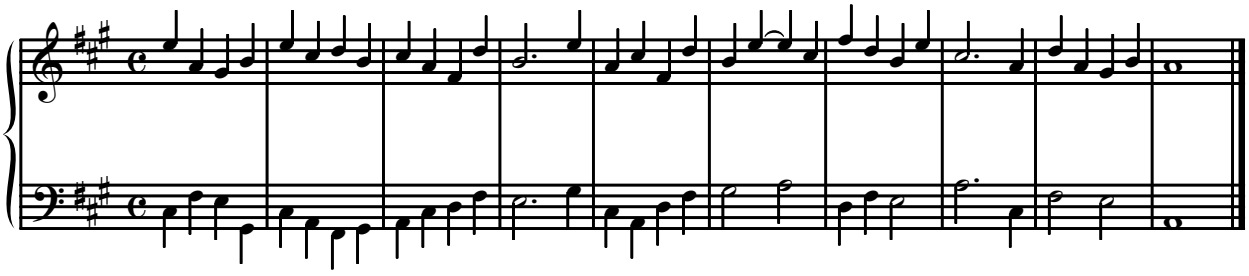



В миноре во избежание ув. 2 при соединении $S_6$ и $D_6$ можно повысить VI ступень, то есть сделать минор мелодическим, а S — мажорной.

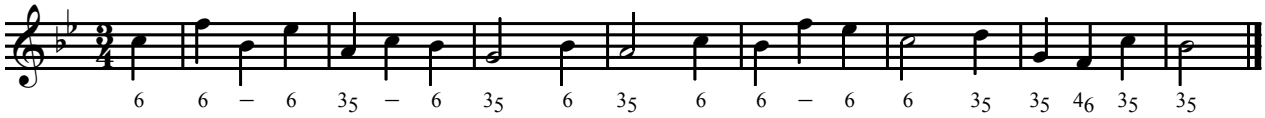



ЗАДАНИЕ 19

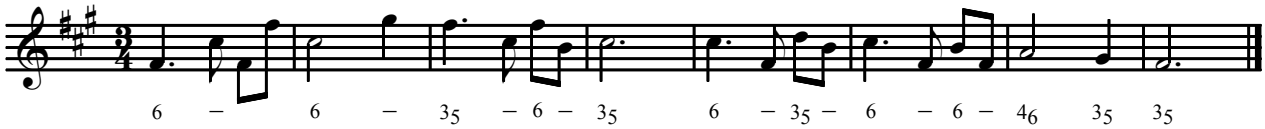
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



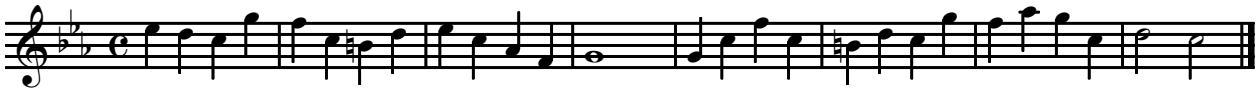
2. Гармонизовать мелодии по заданной цифровке:



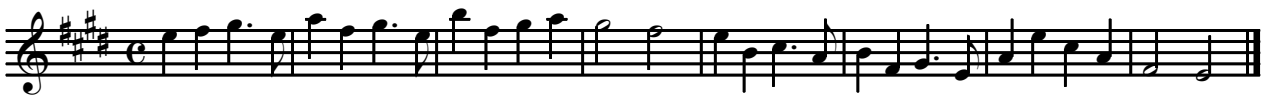

3.



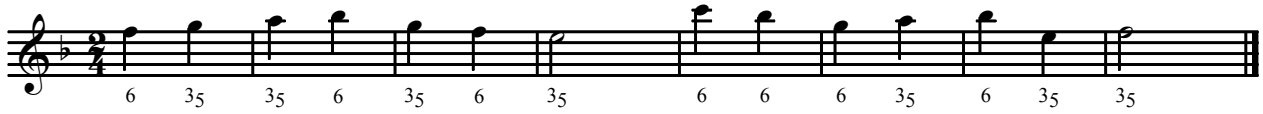

4. Гармонизовать мелодии:



5.

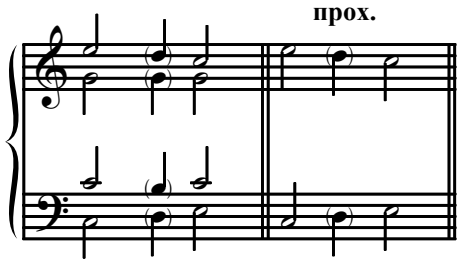


6. Играть гармонизацию мелодии:




7. Анализ: Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти и проанализировать соединение секстаккордов.

§ 73. *Проходящие обороты* образуются, если между аккордом и его перемещением (с ходом баса на терцию) внедряется на слабую долю еще какой-то аккорд — так, что бас становится поступенным (а часто и сопрано или другие голоса). В проходящем обороте крайние аккорды (одинаковой функции) преобладают, а «серединный» аккорд (собственно проходящий) имеет подчиненное значение.

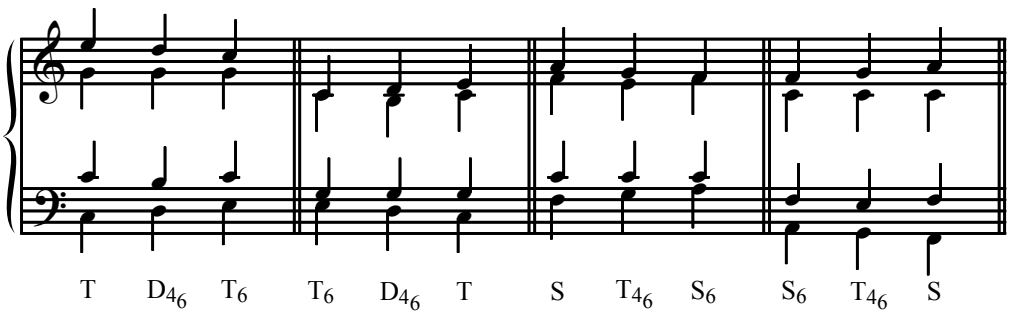



Проходящие обороты очень разнообразны; они отличаются и по своей «основной» гармонии, и по проходящему аккорду.
Проходящие обороты используются везде, кроме заключительной каденции.

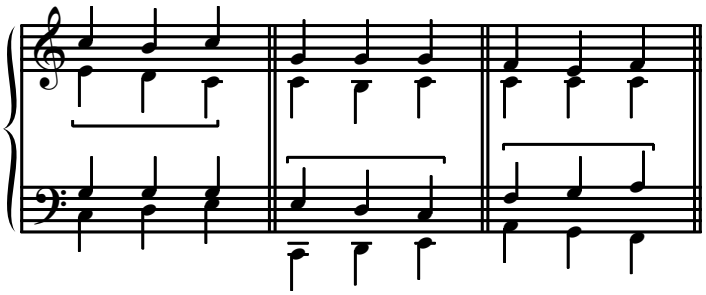
§ 74. *Проходящие квартсекстаккорды* применяются в оборотах с основной гармонией различной функции и структуры. Среди самых распространенных — проходящие обороты на основе тоники и субдоминанты. Между тоническими аккордами располагается $D_{4_6}$, а между субдоминантовыми — $T_{4_6}$:

| | |
|---|---|
| **T–$D_{4_6}$–$T_6$** или **$T_6$–$D_{4_6}$–T** | **S–$T_{4_6}$–$S_6$** или **$S_6$–$T_{4_6}$–S** |

В любом проходящем квартсекстаккорде удваивается квинта, то есть басовый звук. Проходящий аккорд берется на слабую долю.




Как видим, бас и сопрано идут в разные стороны: бас вверх — сопрано вниз, или наоборот. Иногда поступенное движение находится в другом голосе.



В проходящих оборотах, повторим, возможно движение от трезвучия к секстаккорду или от секстаккорда к трезвучию.

Итак, нормы проходящих оборотов таковы:

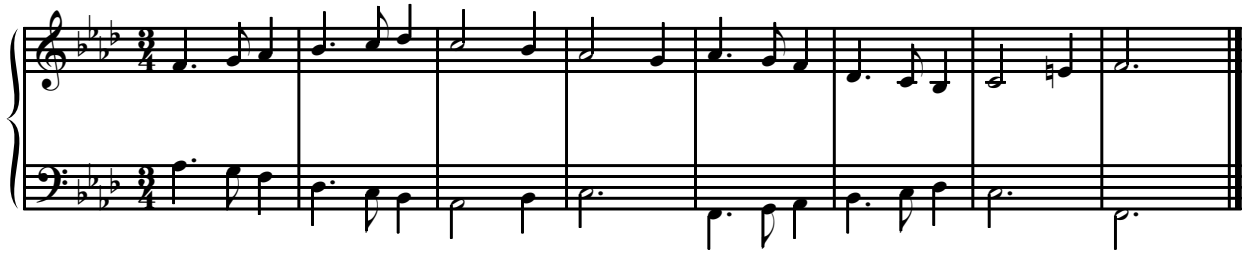
а) одинаковая функция крайних (1-го и 3-го) аккордов,

б) движение баса по ступеням,

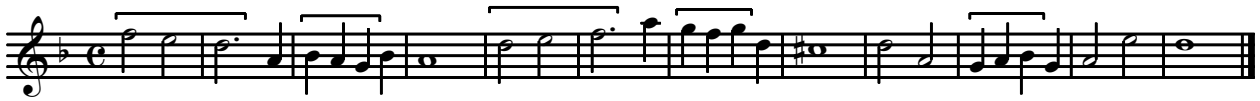
в) легкая доля на проходящий аккорд, более тяжелые доли на опорные (крайние) аккорды.

ЗАДАНИЕ 20

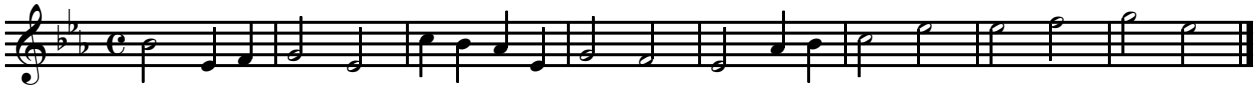
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



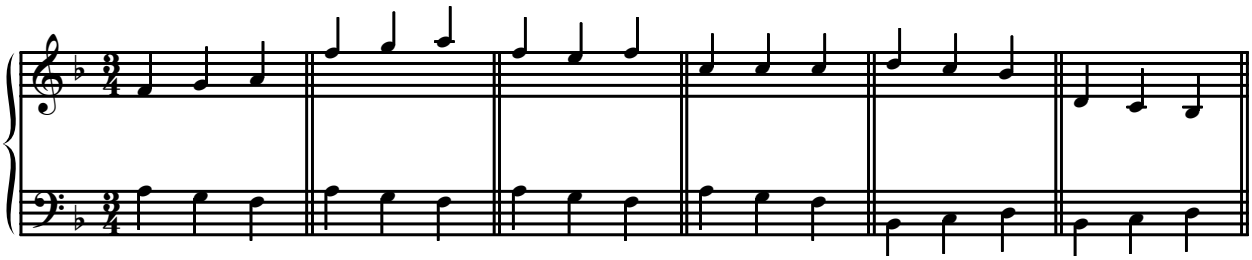
2. Гармонизовать мелодию (скобкой отмечены проходящие обороты):



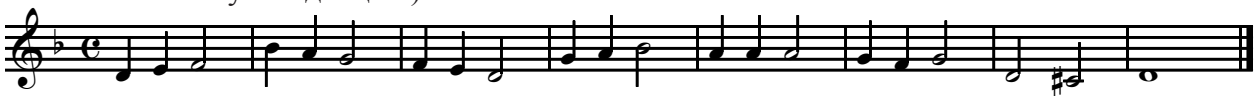
3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть проходящие обороты по следующим заготовкам (даны крайние голоса):

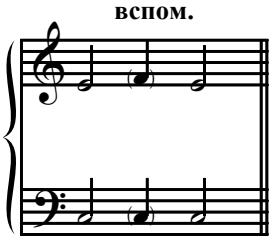


5. Играть гармонизацию мелодии только проходящими оборотами (исключая заключительную каденцию):



6. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть; Соната для фортепиано № 8, I часть. Найти и проанализировать проходящие обороты.

§ 75. *Вспомогательные обороты* образуются, если между аккордом и его повторением располагается еще один, взятый на слабую долю при поступенном движении голосов, часто на том же (или близлежащем) басу. Как и в проходящих оборотах, крайние аккорды находятся на более тяжелой доле и главенствуют, а средний — имеет подчиненное значение.

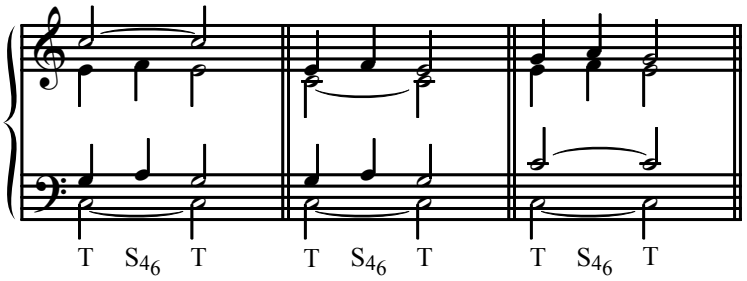



Вспомогательные обороты весьма разнообразны и применяются чаще на заключительном или начальном участке, когда гармоническое движение уже останавливается или еще не успело активизироваться.

§ 76. *Вспомогательные квартсекстаккорды* располагаются обычно между трезвучиями (хотя в принципе возможны и при других аккордах). Очень распространен вспомогательный оборот с $S_{46}$, взятый на слабую долю между тоническими трезвучиями:

**T–$S_{46}$–T**

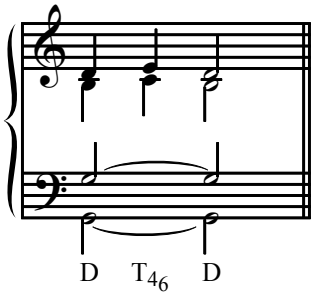
Как всегда, в квартсекстаккорде у д в а и в а е т с я к в и н т а (то есть басовый звук)




Этот оборот чаще используется в конце, после каденции, для закрепления тоники. Возможен он и в самом начале.

В серединной каденции (в конце первого предложения) иногда используется вспомогательный к доминанте — тогда это $T_{46}$:

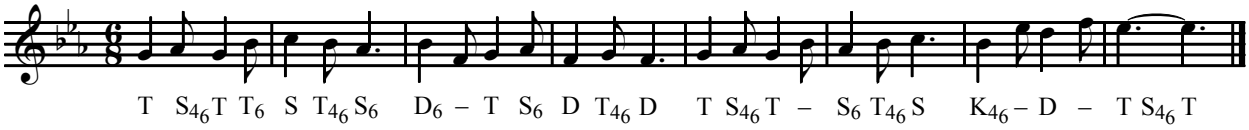
**D–$T_{46}$–D**



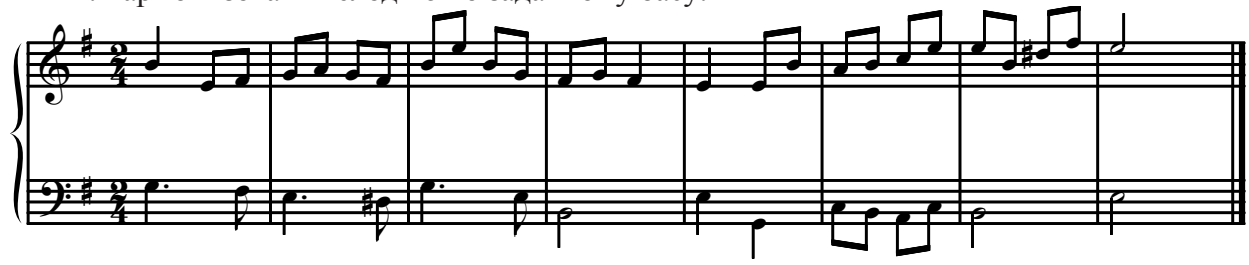

В любом вспомогательном квартсекстаккорде у д в а и в а е т с я к в и н т а, то есть басовый звук. Любой вспомогательный аккорд берется н а с л а б у ю д о л ю.

ЗАДАНИЕ 21

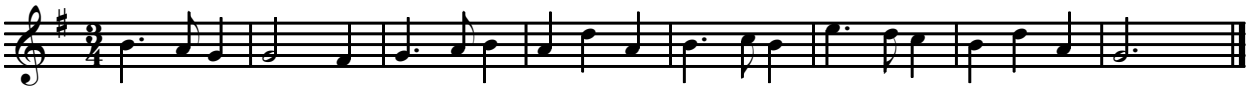
1. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



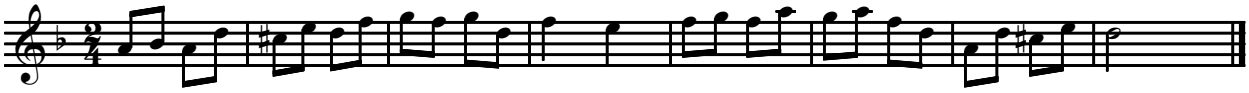

2. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



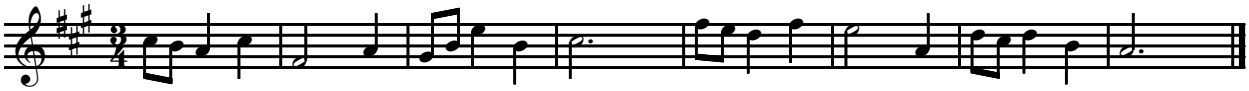
3. Гармонизовать мелодии:



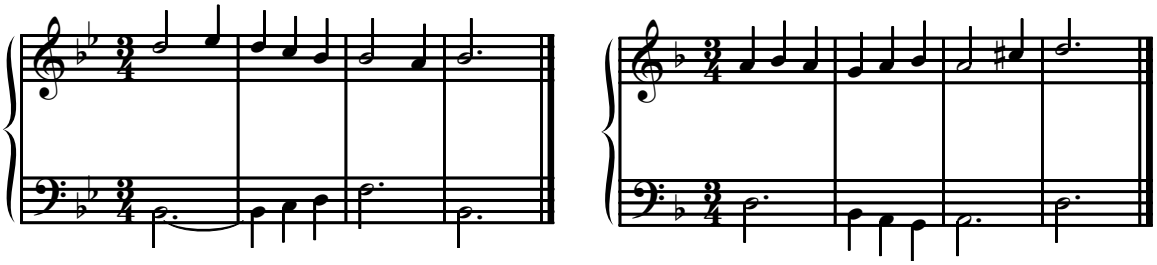
4.



5.

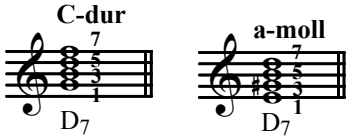


6. Играть гармонизацию следующих фрагментов с вспомогательными оборотами в начале и в конце (а также с применением проходящих оборотов):

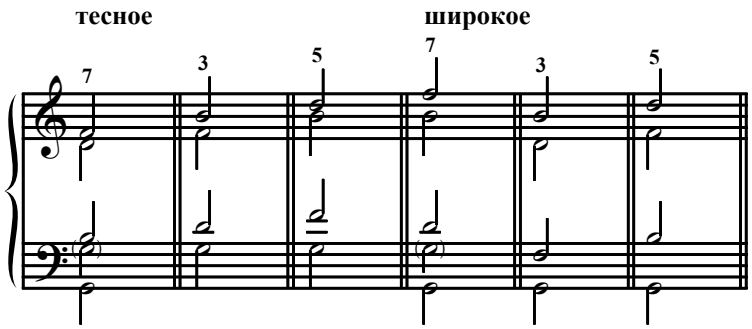


7. Анализ: Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68; И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1.
Найти и проанализировать вспомогательные обороты.

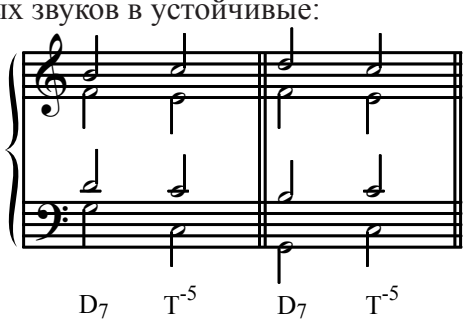
§ 77. *Доминантсептаккорд* ($D_7$) — один из важнейших аккордов доминантовой функции. Он строится на V ступени мажора и гармонического минора (с повышенной VII ступенью). Его звуки называются: *прима* (1), *терция* (3), *квинта* (5), *септима* (7).



Как и трезвучие, доминантсептаккорд имеет разное расположение, тесное и широкое:




§ 78. *Разрешение доминантсептаккорда* в тоническое трезвучие осуществляется согласно тяготению неустойчивых звуков в устойчивые:

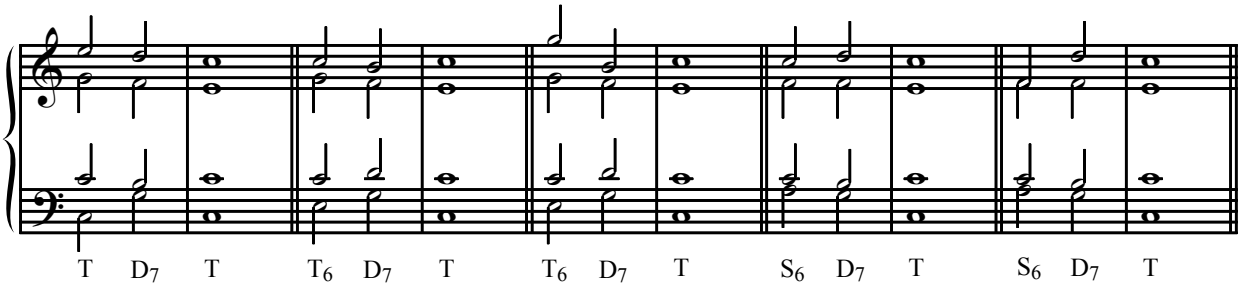


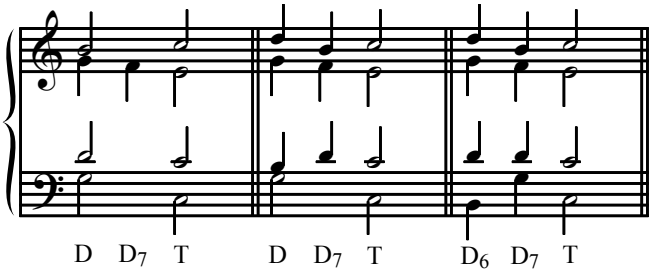

Септима всегда идет на ступень вниз, терция (вводный тон) — обычно на ступень вверх. В результате тоническое трезвучие бывает неполное, с утроенной примой (1), то есть басовым звуком.

§ 79. *Употребление доминантсептаккорда* определяется его функцией. Перед $D_7$ возможны тонические, субдоминантовые и доминантовые аккорды (трезвучия и секстаккорды), а также $К_{4_6}$. После $D_7$ — тоника.

| | | |
|---|---|---|
| **T** ($_{3_5}$ или $_6$) | **$D_7$** | **T** |
| **S** ($_{3_5}$ или $_6$) | | |
| **D** ($_{3_5}$ или $_6$) | | |
| **$К_{4_6}$** | | |

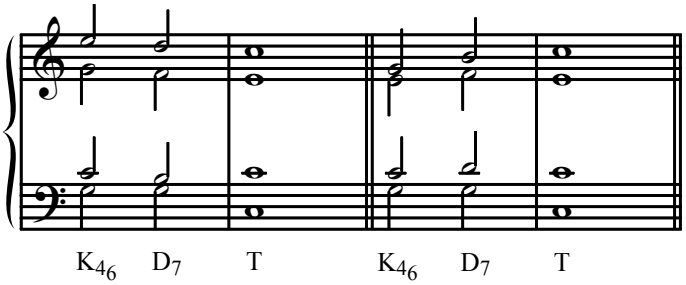
Названные аккорды могут соединяться с $D_7$ плавно или со скачком:



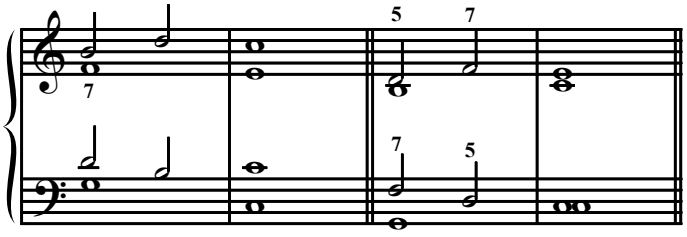



После $S_{3_5}$ лучше применять неполный $D_7$ (см. § 81).

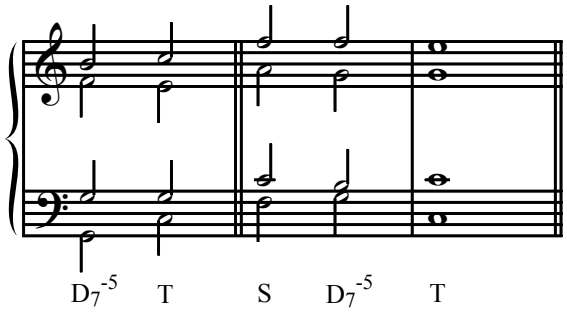
Доминантсептаккорд особенно широко применяется в заключительной каденции: после $K_{4_6}$, после $D_{3_5}$ или сам по себе, как единственный доминантовый аккорд перед заключительный тоникой.



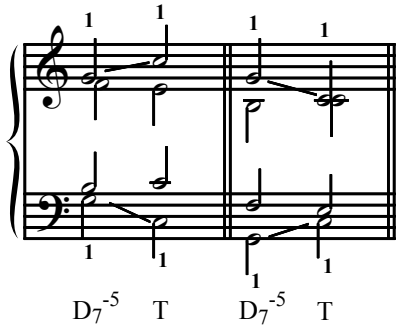

§ 80. *Перемещение доминантсептаккорда* возможно, если звук септимы (7) остается на месте или меняется местами со звуком квинты (5); другое поведение септимы нежелательно:




§ 81. *Неполный доминантсептаккорд* вполне употребителен; в нем пропущен звук квинты (5), но зато удвоен звук примы (1). Неполный $D_7$ разрешается в полное тоническое трезвучие.

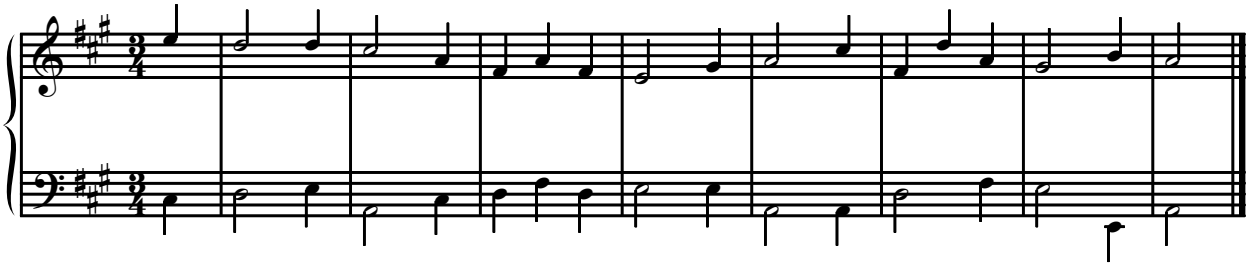



В заключительной каденции неполный $D_7$ может разрешаться в тонику со скачком прим — так что бас и сопрано идут в противоположные стороны. При подобном употреблении в каденции допустимы «противоположные октавы» (которые в других случаях нежелательны), а $T_{3_5}$ оказывается неполным.

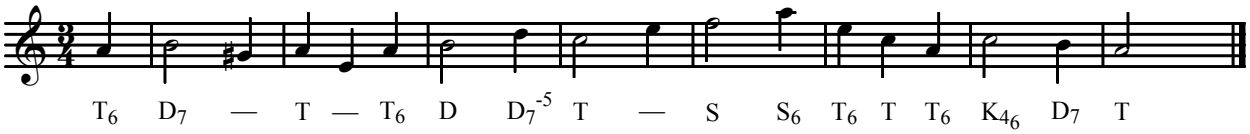


ЗАДАНИЕ 22

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



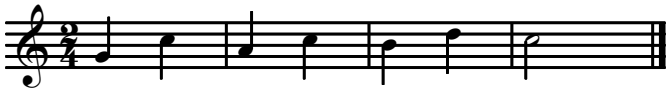
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

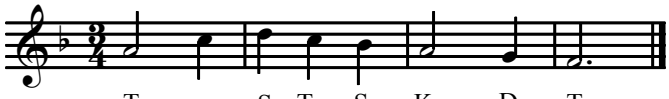


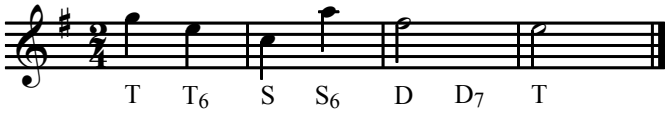

3. Гармонизовать мелодию с участием $D_7$:



4. Играть гармонизации с использованием $D_7$:

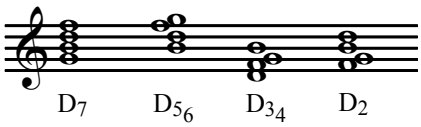


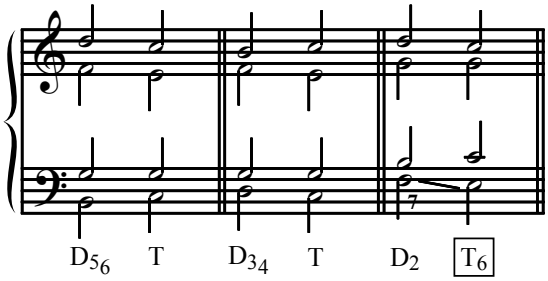

5. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть; И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1. Найти $D_7$ и рассмотреть его применение.

§ 82. *Обращения доминантсептаккорда* (их три) носят общие для всех септаккордов названия — квинтсекстаккорд ($_{56}$), терцквартаккорд ($_{34}$), секундаккорд ($_2$). $D_{56}$ строится на VII ступени (в миноре — повышенной), $D_{34}$ — на II ступени, $D_2$ — на IV ступени.

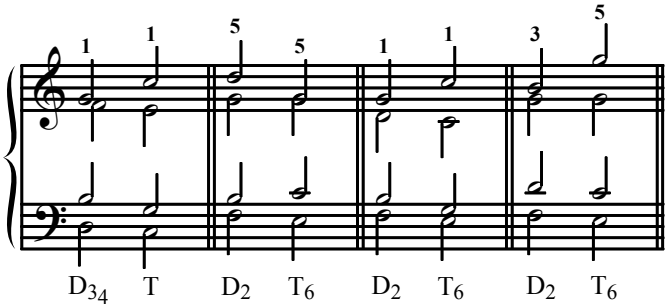



Как и доминантсептаккорд, они имеют разное расположение, тесное и широкое.

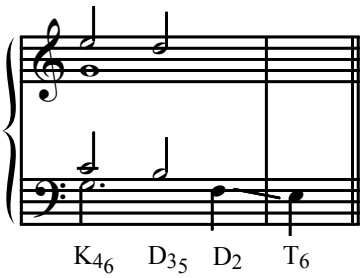
§ 83. *Разрешение обращений доминантсептаккорда* в тонику осуществляется согласно тяготению. $D_{56}$ и $D_{34}$ разрешаются в трезвучие, $D_2$ — в секстаккорд (так как септима, которая здесь в басу, всегда идет на ступень вниз):



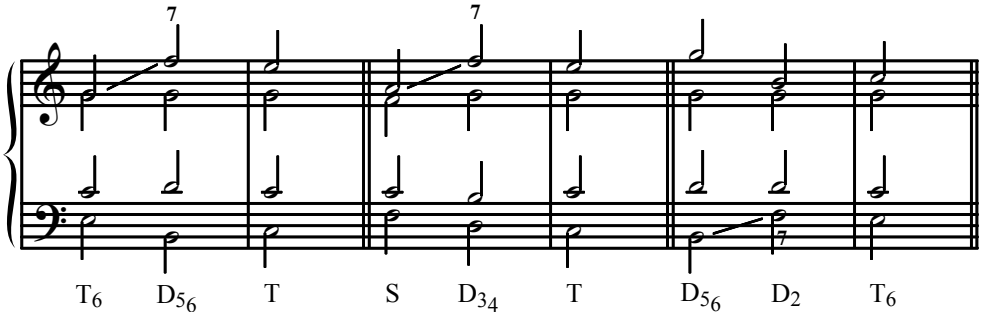

При разрешении $D_{3_4}$ и $D_2$ возможны скачки.




§ 84. *Употребление обращений доминантсептаккорда* весьма разнообразно, они возможны везде, кроме каденций. Единственное отступление: в серединной каденции (в конце 1-го предложения) может использоваться $D_2$ — после $D_{3_5}$, в результате проходящей септимы в басу.



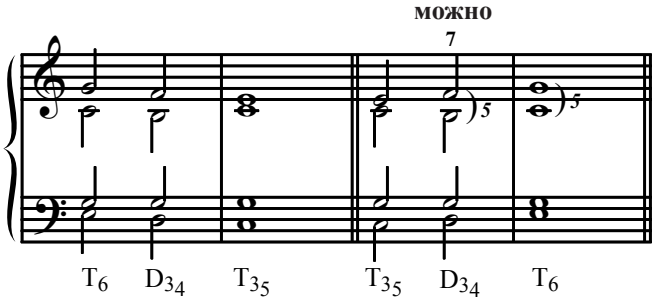

При соединении тонических, субдоминантовых и доминантовых аккордов с обращениями доминантсептаккорда допустимы скачки. Если это скачок к звуку септимы, то всегда — восходящий.




§ 85. *Проходящие обороты с доминантовым терцквартаккордом* между тоническими аккордами образуются при поступенном движении баса и параллельном ему движении верхнего голоса (или в одного из средних), то есть бас и сопрано идут в одну сторону — оба вверх или оба вниз.

**$T_{3_5}$–$D_{3_4}$–$T_6$ или $T_6$–$D_{3_4}$–$T_{3_5}$**

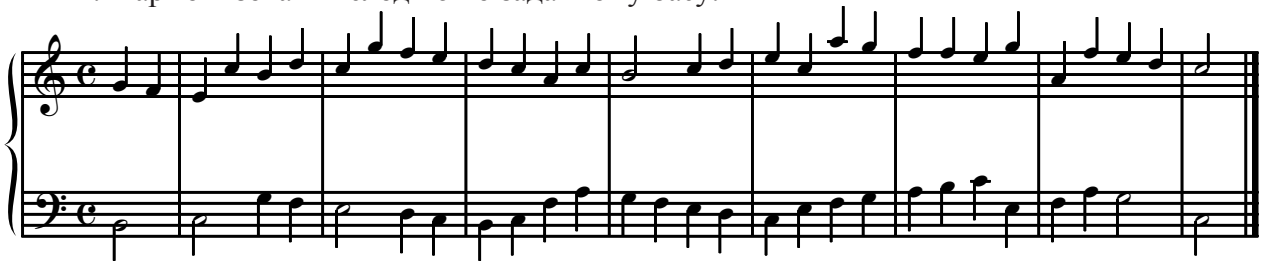
В первом случае ($T_{35}$–$D_{34}$–$T_6$) септима — как исключение — идет вверх; в результате образуются параллельные квинты, которые здесь допустимы.



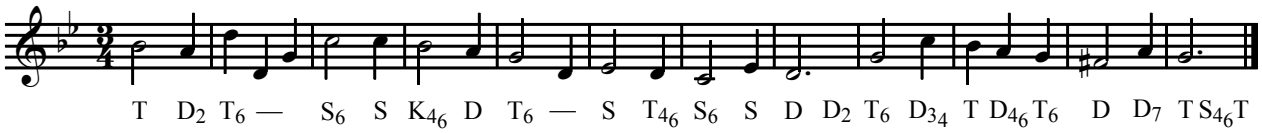

Употребляется данный оборот, как и другие проходящие, везде кроме каденции.

ЗАДАНИЕ 23

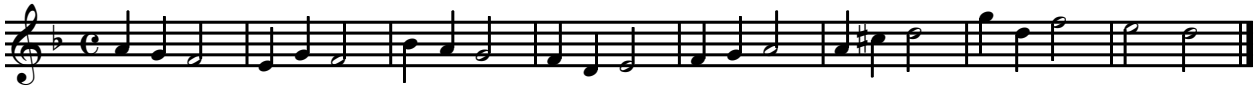
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



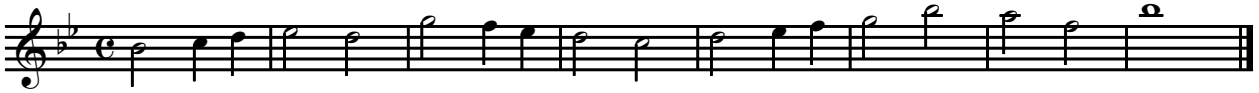
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



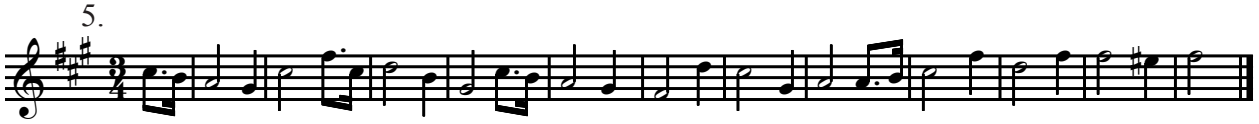

3. Гармонизовать мелодии:



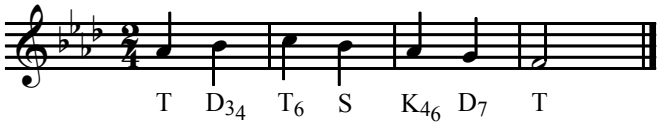
4.

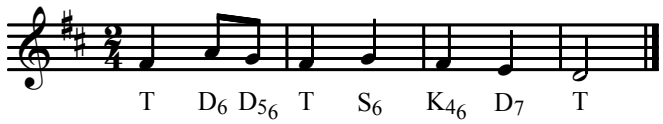


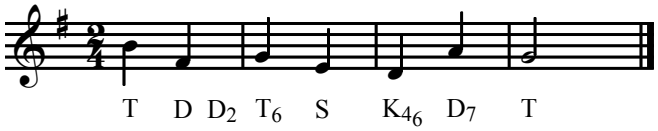
5.



6. Играть гармонизации мелодических фрагментов с использованием обращений $D_7$:

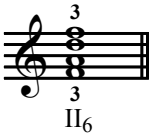


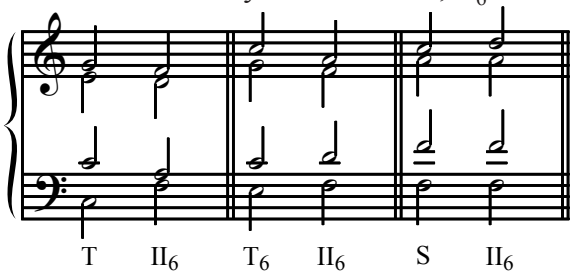



7. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II часть; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть, Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть.

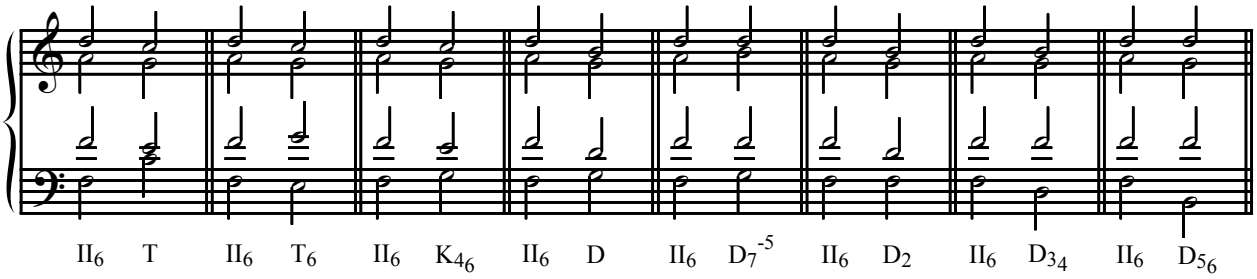
§ 86. *Секстаккорд II ступени* по своей функции представляет субдоминанту и может трактоваться как S с секстой (вместо квинты). Поэтому в нем удваивается басовый звук, то есть терция (если судить по секстаккорду).



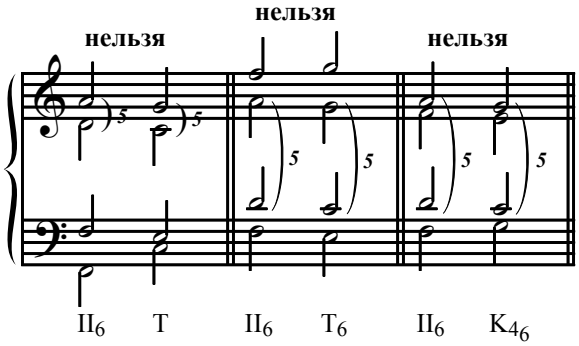

Применяется $II_6$ так же, как $S_{35}$ — то есть после тонических аккордов, но НЕ после доминантовых. Будучи более сильной субдоминантой, $II_6$ возможен и после $S_{35}$.




$II_6$ переходит (аналогично $S_{35}$) в тонические и любые доминантовые аккорды, а также в $К_{46}$.

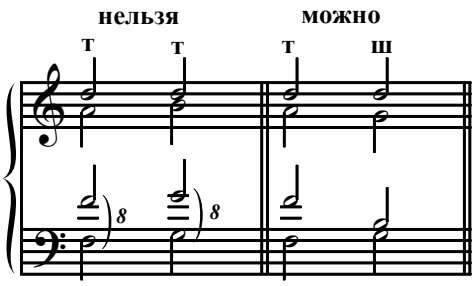



При соединении $II_6$ с тоникой и с $К_{46}$ могут возникнуть параллельные квинты (которые запрещены).



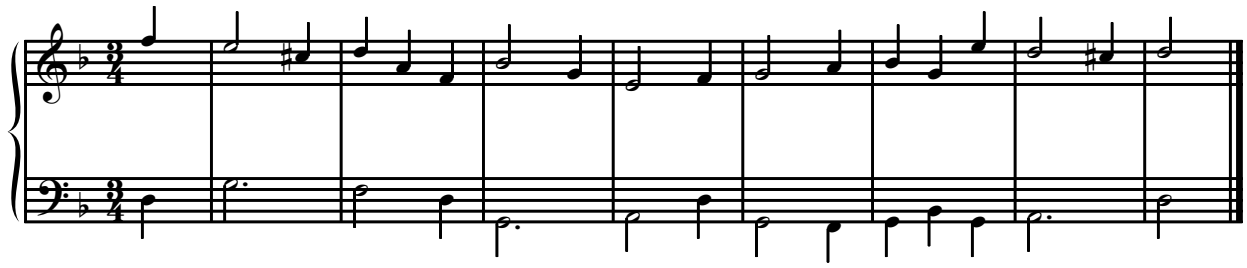

В таком случае вместо $II_6$ надо взять $S_{35}$.

Во избежание параллельных октав при соединении $II_6$ с D иногда полезно изменить расположение.

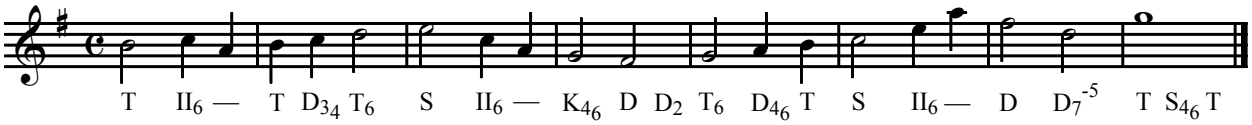



ЗАДАНИЕ 24

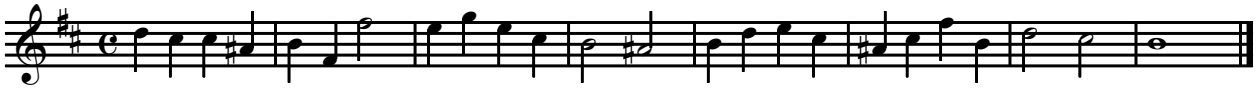
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



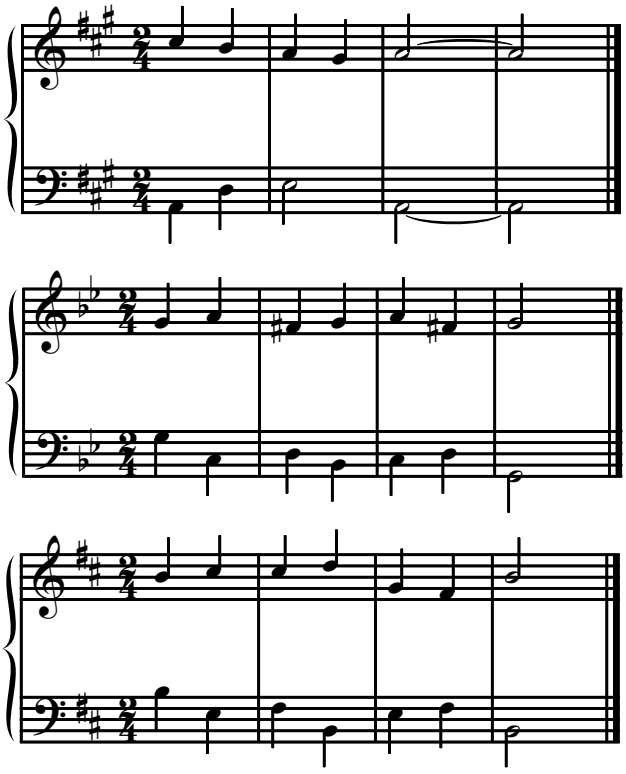
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть гармонизацию мелодии с применением $II_6$:



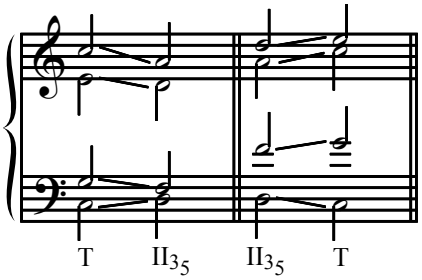
§ 87. *Трезвучие II ступени* применяется только в натуральном мажоре, так как в миноре и гармоническом мажоре оно — уменьшённое (в основном виде уменьшённое трезвучие не употребляется).

$II_{35}$ используется в тех же ситуациях, что и $II_6$: после T и S; перед $К_{4_6}$, любой D и T.

| | | |
|---|---|---|
| **T** | **$II_{35}$** | **$К_{4_6}$** |
| **S** | | **D** |
| **($S_{35}$, $S_6$, $II_6$)** | | **T** |

Как обычно в трезвучии, в $II_{35}$ удваивается басовый звук, то есть прима.

С тоникой $II_{35}$ соединяется мелодически (по образцу S–D: бас вверх, остальные голоса вниз, или наоборот).

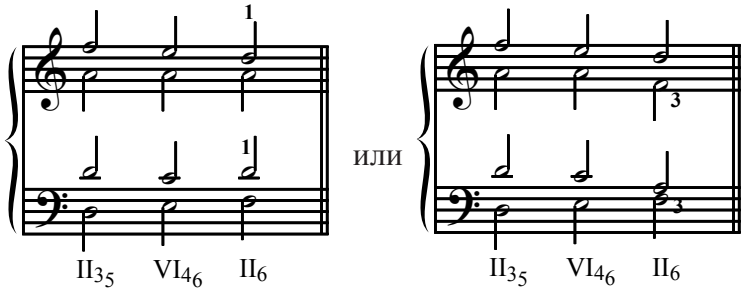



При соединении с $T_6$ и с $К_{4_6}$ следует избегать параллельных квинт.

§ 88. *Проходящие обороты с аккордами II ступени* аналогичны известным проходящим с тоникой и субдоминантой: при поступенном движении баса от трезвучия к секстаккорду (и наоборот) можно взять между ними на слабую долю квартсекстаккорд — здесь это $VI_{4_6}$ (как всегда, с удвоенной квинтой, то есть басом).

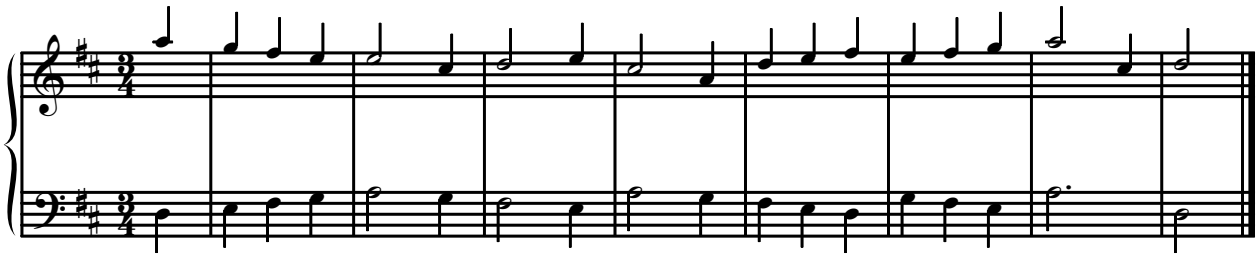
**$II_{35}$– $VI_{4_6}$–$II_6$ или $II_6$–$VI_{4_6}$–$II_{35}$**

В проходящем обороте $II_6$ может иметь удвоенной приму или терцию.

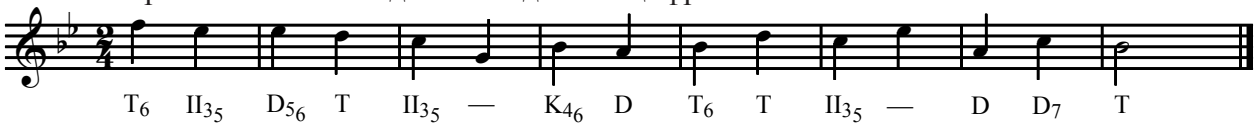



ЗАДАНИЕ 25

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



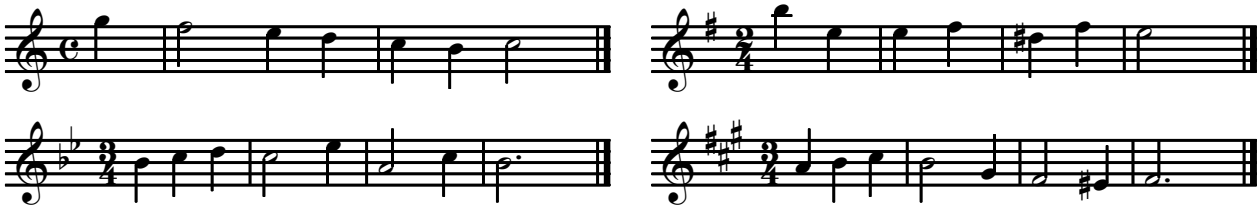
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:

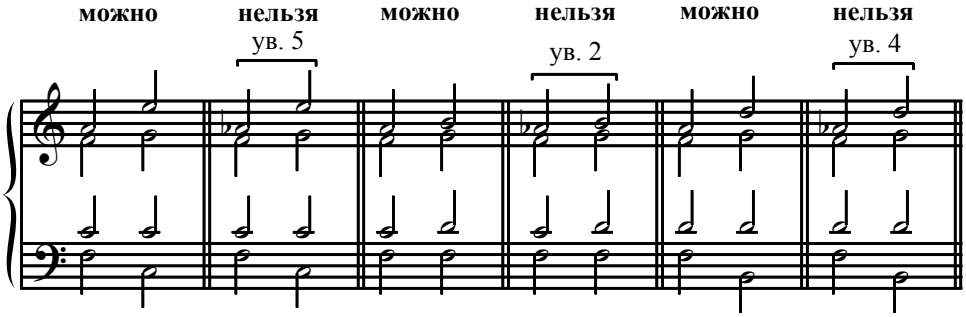


4. Играть гармонизацию мелодических фрагментов с применением аккордов II ступени — секстаккорда и (только в мажоре!) трезвучия:

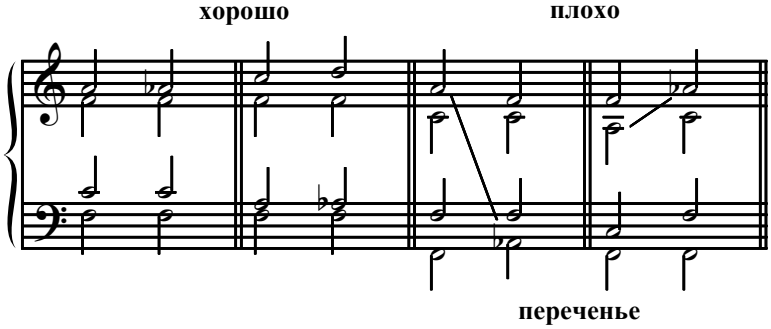


5. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II и III части; Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть.

§ 89. *Субдоминанты гармонического мажора* (с пониженной VI ступенью) отличаются от натурального мажора: $IV_{35}$ здесь минорное, а $II_{35}$ — уменьшённое (в основном виде не употребляется). При соединении любых «гармонических субдоминант» с T и D следует избегать ходов на увеличенные интервалы.



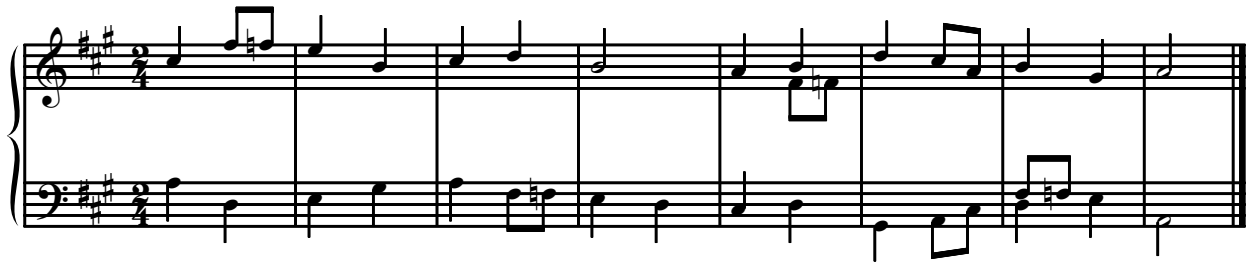

Гармонические субдоминанты могут появляться после натуральных. В этом случае звук пониженной VI ступени должен находиться в том же голосе, где был натуральный, то есть следовать за ним.



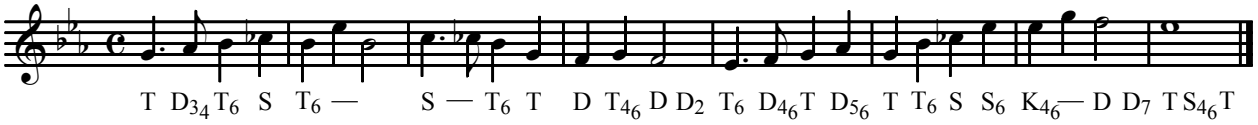

В случае появления VI пониженной ступени в другом голосе (не там, где был натуральный), возникает так называемое п е р е ч е н ь е, которое недопустимо.

ЗАДАНИЕ 26

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



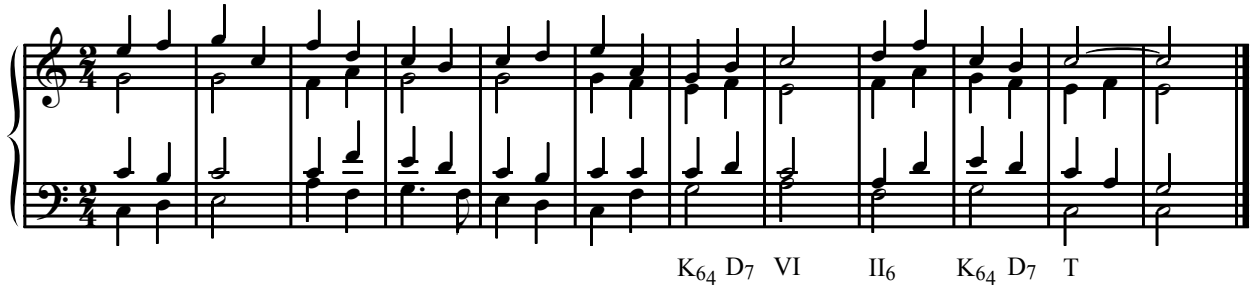
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



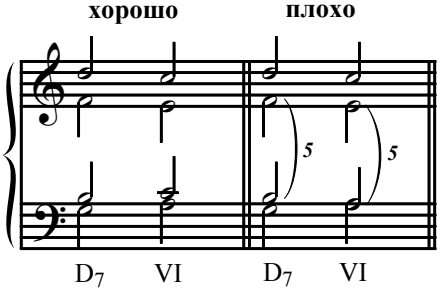

3. Играть в гармоническом E-dur (начать с Тт$^5$):

T–$S_{46}$–T | $II_6$–$T_6$–$D_{56}$ | T–$S_6$–$D_7$ | T–$S_{46}$–T |

§ 90. *Прерванная каденция* образуется, когда заключительная доминанта вместо тоники попадает в трезвучие VI ступени. Замещая тонику и имея отчасти тоническую окраску, VI ступень, однако не может служить завершением. Поэтому далее следует еще одна каденция, и в результате второе предложение расширяется. Таким образом, один из признаков прерванной каденции — большее число тактов во втором предложении в сравнении с первым (например, в первом предложении — 4 такта, а во втором 6 тактов или более).

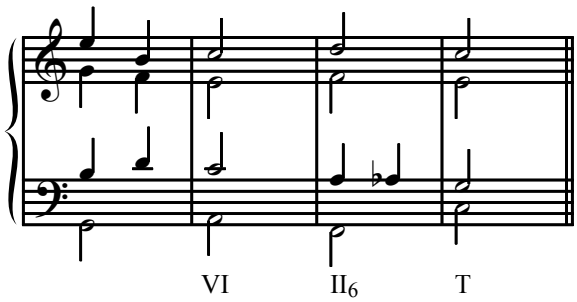



Чтобы усилить тонический оттенок (и избежать параллельных квинт) в $VI_{35}$ после D удваивается терция.



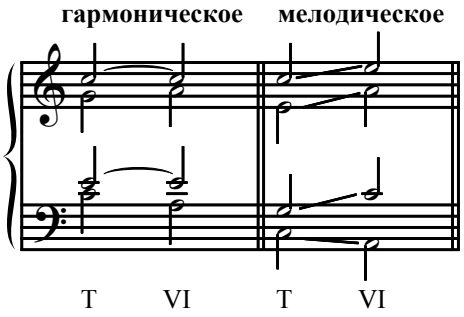

После $VI_{35}$ возможна любая гармония: тоническая, субдоминантовая, доминантовая, $К_{46}$. Для подготовки повторной каденции лучше использовать какой-либо субдоминантовый аккорд (см. пример 1).

Возможна также плагальная каденция: после $VI_{35}$ берется субдоминантовый аккорд на IV ступени, который прямо идет в тонику.

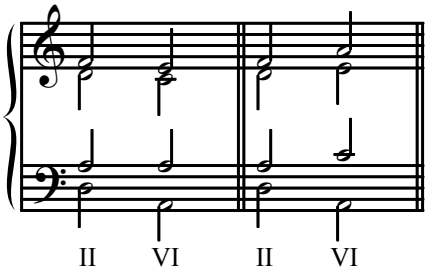



§ 91. *Трезвучие VI ступени вне каденции* также вполне применимо. В этих случаях у д в а и в а е т с я п р и м а (то есть басовый звук).

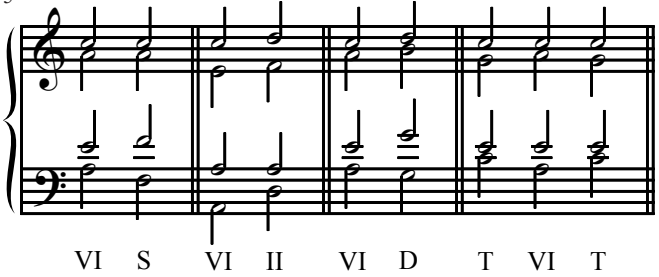
$VI_{35}$ может появляться после тоники, с которой соединяется гармонически (общие звуки остаются на месте) или мелодически (бас идет вниз, остальные голоса — вверх).




В преимущественно трезвучной гармонии перед $VI_{35}$ возможно, в сущности, любое трезвучие, прежде всего — II ступени (в натуральном мажоре).

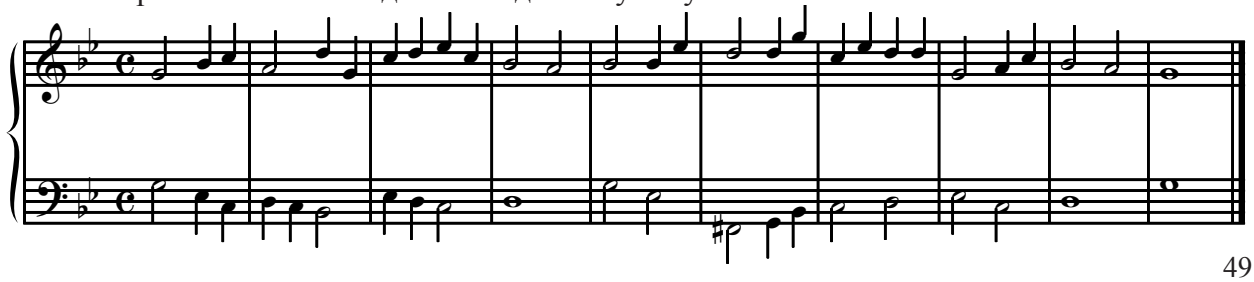



После $VI_{35}$ хороша любая субдоминанта; допустимы и доминантовые аккорды. Вполне возможно $VI_{35}$ в окружении (с обеих сторон) тоники.

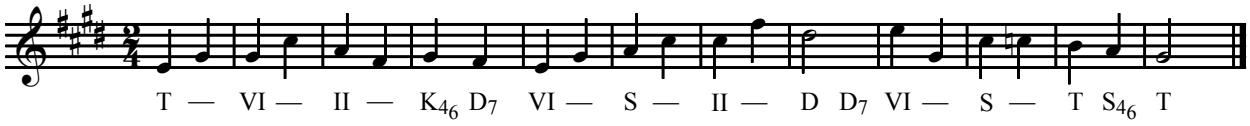



ЗАДАНИЕ 27

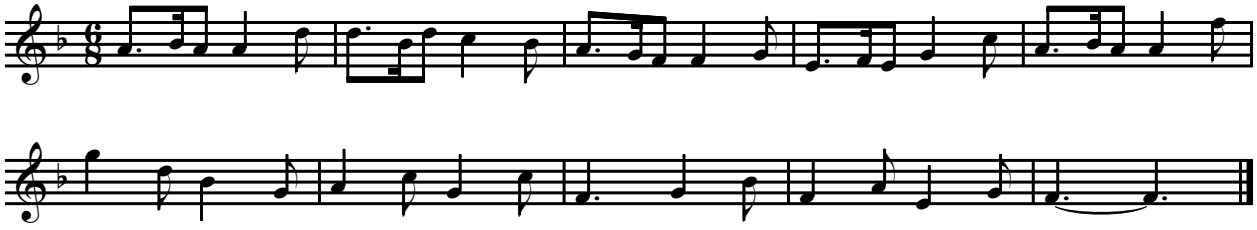
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



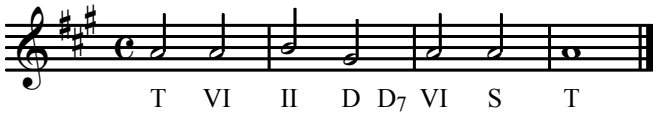
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:

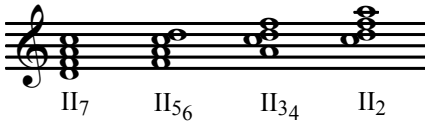


4. Играть гармонизации мелодических фрагментов:




5. Анализ: В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть; Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть; Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68, Вальс ор. 124 № 4.

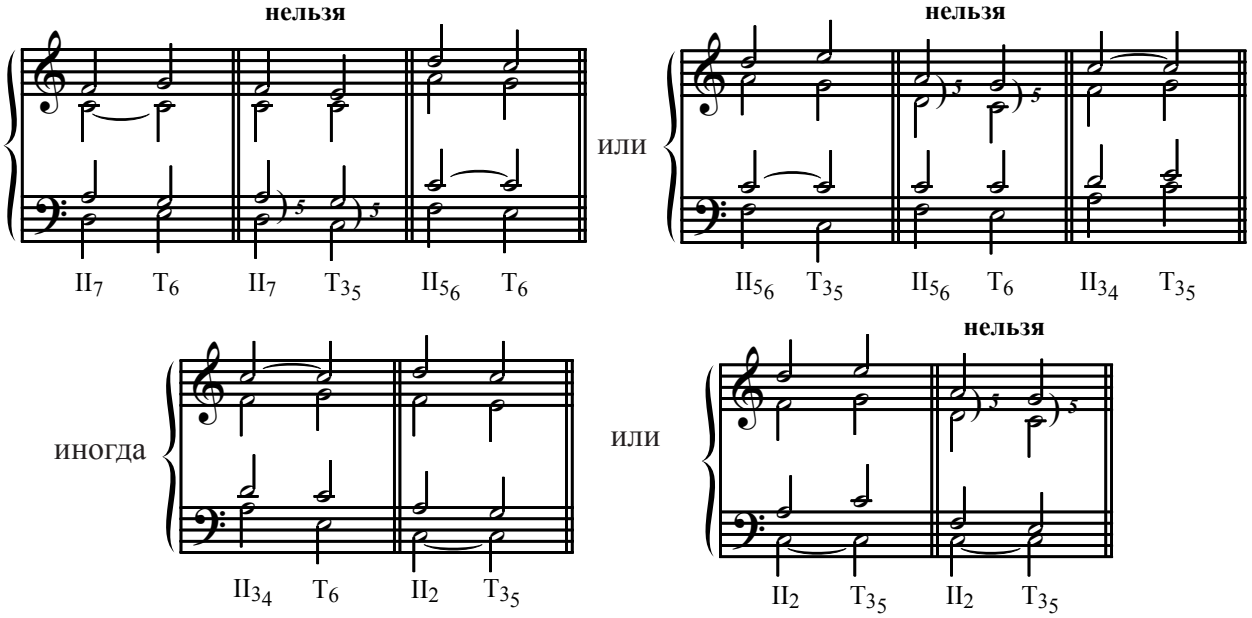
§ 92. *Септаккорд II ступени* ($II_7$) также принадлежит субдоминантовой группе; это еще более сильная субдоминанта, чем секстаккорд и трезвучие II ступени (поэтому в ряду субдоминантовых аккордов его лучше ставить последним).
Обращения $II_7$ носят названия, общие для всех септаккордов: (второй ступени) квинтсекстаккорд ($II_{5_6}$), терцквартаккорд ($II_{3_4}$), секундаккорд ($II_2$).



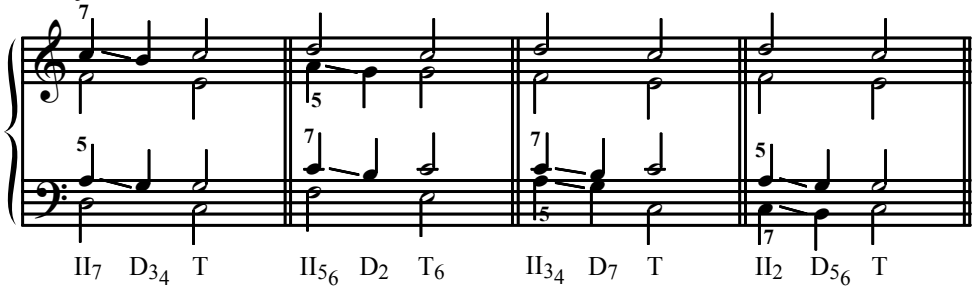

Употребляется $II_7$, в общем, как и любая субдоминанта (но для некоторых ситуаций предпочтительнее то или иное обращение).

| **T** | **$II_7$** | **T** |
|---|---|---|
| **S (IV)** | | **D** |
| **$II_{35}$, $II_6$** | | **$К_{46}$** |
| **$VI_{35}$** | | |

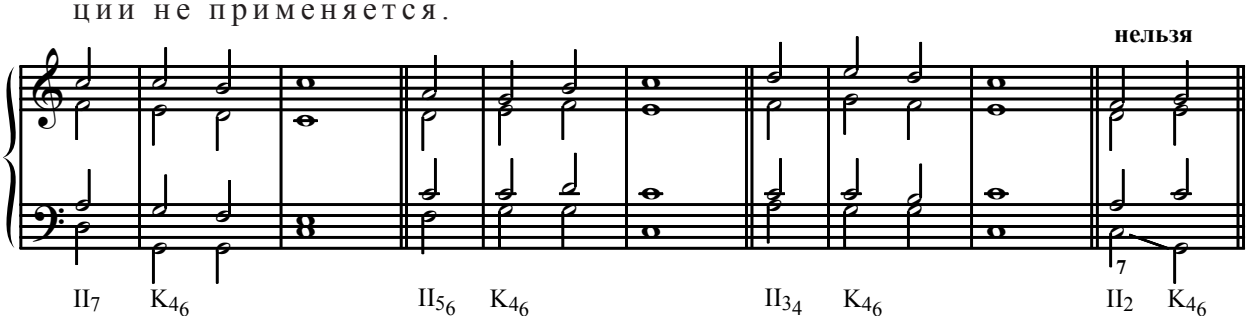
§ 93. *Разрешение $II_7$ в тонику* бывает прямое или через доминанту.
При непосредственном движении в тонику звук септимы (7) остается на месте.
Ввиду неизбежных параллельных квинт, $II_7$ разрешается НЕ в тоническое трезвучие ($T_{3_5}$), а только в секстаккорд ($T_6$). Необходимо избегать параллельных квинт (которые иногда возникают) и при разрешении обращений $II_7$.




При разрешении через $D_7$ и его обращения звуки квинты (5) и септимы (7) идут на ступень вниз, после чего полученный доминантовый аккорд обычным образом разрешается в тонику.

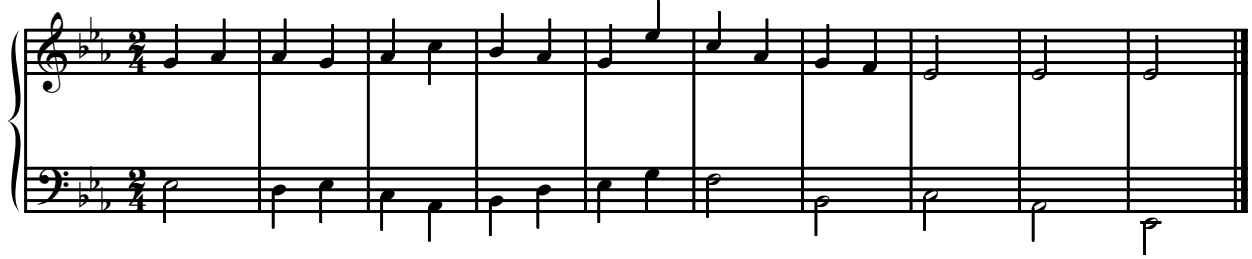



§ 94. *$II_7$ в каденции* используется (для подготовки $K_{46}$ и D) во всех своих видах, кроме секундаккорда ($II_2$). В басу у секундаккорда находится звук септимы (7), который не может идти скачком в необходимый для каденции бас V ступени; поэтому $II_2$ в каденции не применяется.

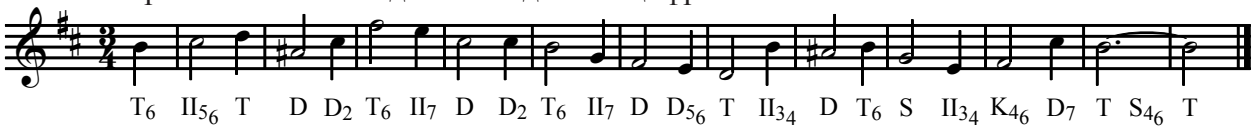



ЗАДАНИЕ 28

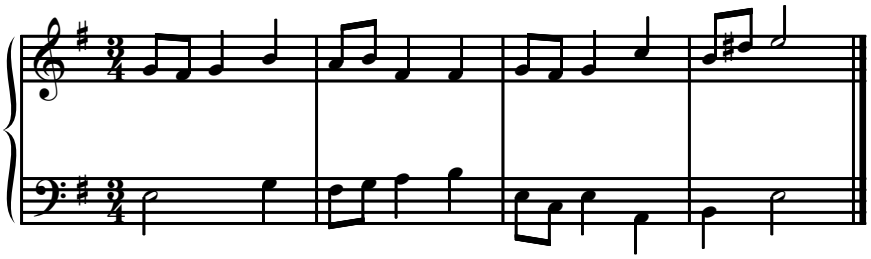
1. Гармонизовать мелодию. Все субдоминанты давать в виде $II_7$ или его обращений:



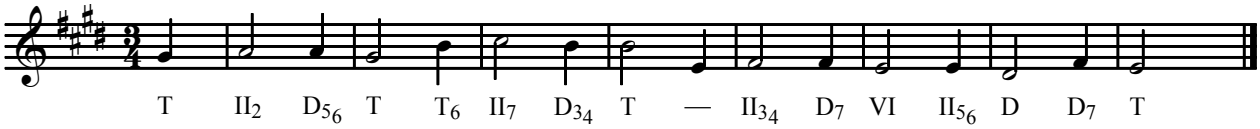
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Играть гармонизацию мелодического фрагмента по заданному басу, используя $II_7$ с обращениями:



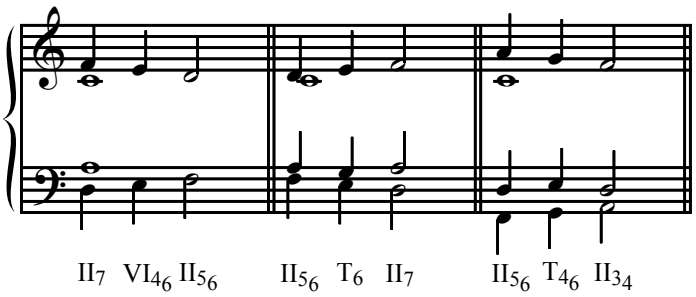
4. Играть гармонизацию мелодии по заданной цифровке:




5. Анализ: А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя…», «Я вас любил».

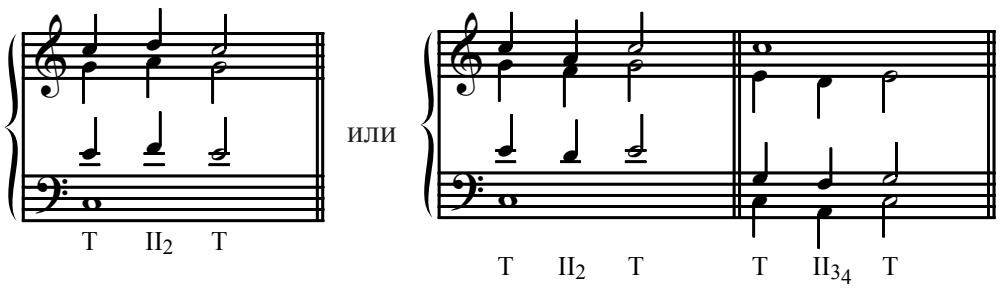
§ 95. *Проходящие обороты с участием $II_7$* образуются при поступенном движении баса от II ступени к IV, то есть от $II_7$ к $II_{5_6}$ (или наоборот), и от IV ступени к VI, то есть от $II_{5_6}$ к $II_{3_4}$ (или наоборот). В качестве проходящего аккорда образуется в первом случае $VI_{4_6}$ (или иногда $T_6$), во втором случае — $T_{4_6}$ (как всегда в квартсекстаккордах, с удвоением квинты, то есть баса).

| | |
|---|---|
| **$II_7$–$VI_{4_6}$–$II_{5_6}$** или **$II_{5_6}$–$VI_{4_6}$–$II_7$** **($T_6$) ($T_6$)** | **$II_{5_6}$–$T_{4_6}$–$II_{3_4}$** или **$II_{3_4}$–$T_{4_6}$–$II_{5_6}$** |




§ 96. *Вспомогательные обороты с $II_7$* образуются, когда он (или его обращение) плавно берется на слабую долю между тонической гармонией и ее повторением.

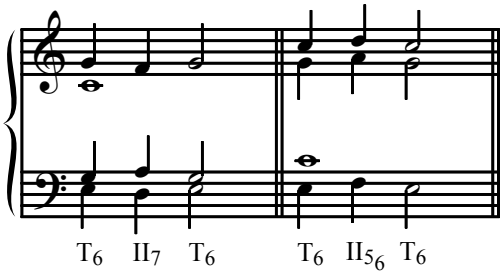
| | |
|---|---|
| **T–$II_2$–T** | **T–$II_{3_4}$–T** |



Эти вспомогательные, подобные известным оборотам с $S_{4_6}$ (см. § 76), также могут применяться в качестве послекаденционного закрепления тоники или особо устойчивого начала.

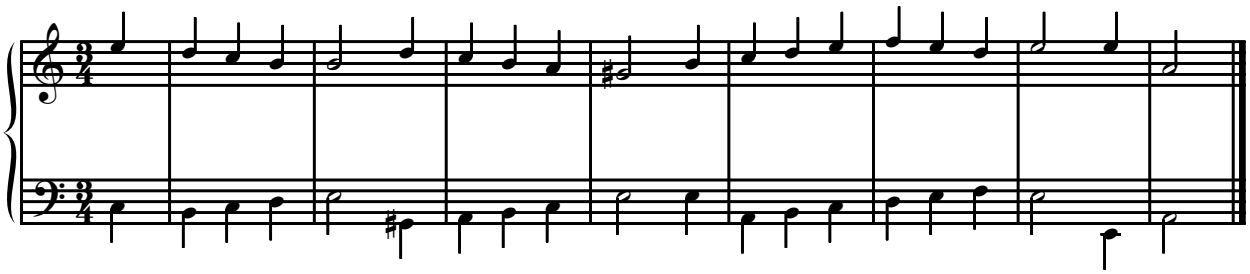
Аналогичные обороты возможны с участием $T_6$, но они не используются в качестве заключения, а только внутри построения.

| $\mathbf{T_6–II_7–T_6}$ | $\mathbf{T_6–II_{5_6}–T_6}$ |
|---|---|

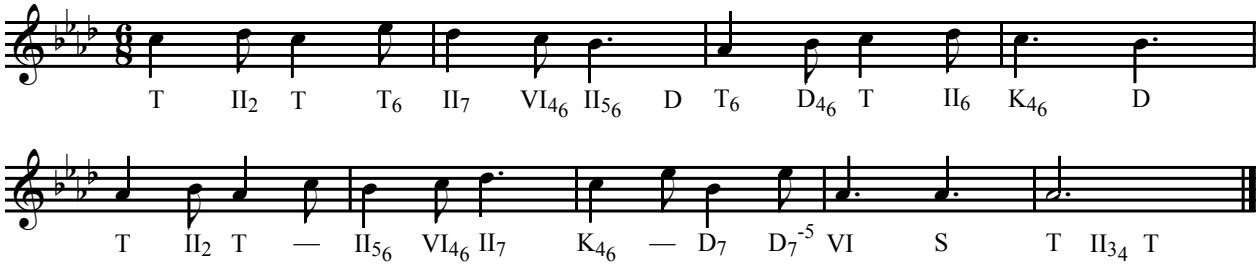



ЗАДАНИЕ 29

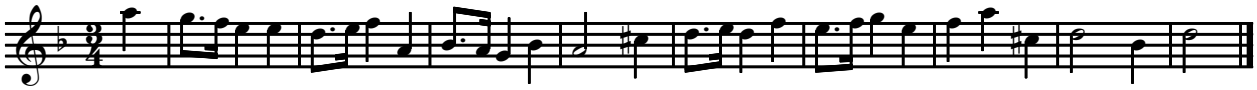
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу, используя в качестве субдоминантовых аккордов только $II_7$ с обращениями:



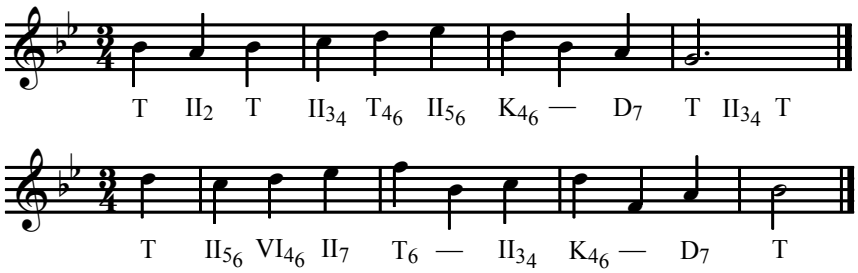
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию, используя в качестве субдоминантовых аккордов только $II_7$ с обращениями:



4. Играть гармонизации мелодических фрагментов по заданной цифровке:

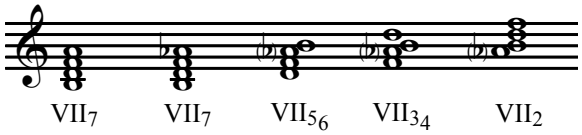



5. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть.

§ 97. *Вводный септаккорд, или септаккорд VII ступени ($VII_7$)*, принадлежит к доминантовой группе и, в общем, употребляется как любая доминанта: после тонических, любых субдоминантовых аккордов, а также после более слабой доминанты — в виде трезвучия (или секстаккорда); НЕ употребляется перед $К_{4_6}$.

| | | |
|---|---|---|
| **T** | **$VII_7$** | **T** |
| **S (IV)** | | |
| **$II_{3_5}$, $II_6$, $II_7$** | | **$D_7$** |
| **$VI_{3_5}$** | | |
| **$D_{3_5}$** | | |

В натуральном мажоре $VII_7$ — малый (с малой септимой), в гармоническом мажоре и миноре — уменьшённый (с уменьшённой септимой).

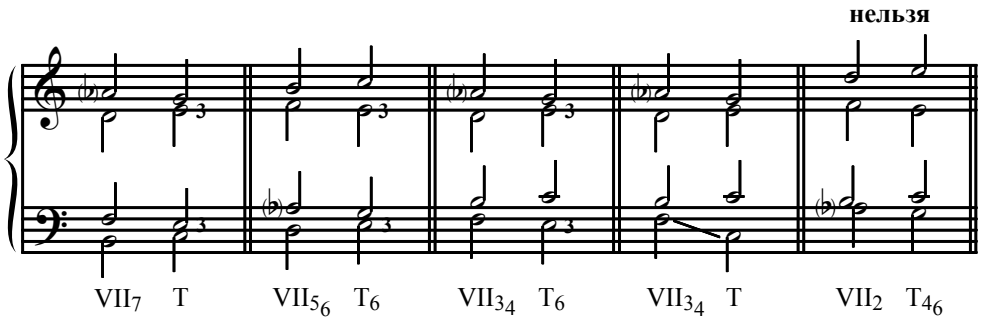



§ 98. *Разрешение $VII_7$ в тонику* бывает прямое или через $D_7$ (и его обращения).

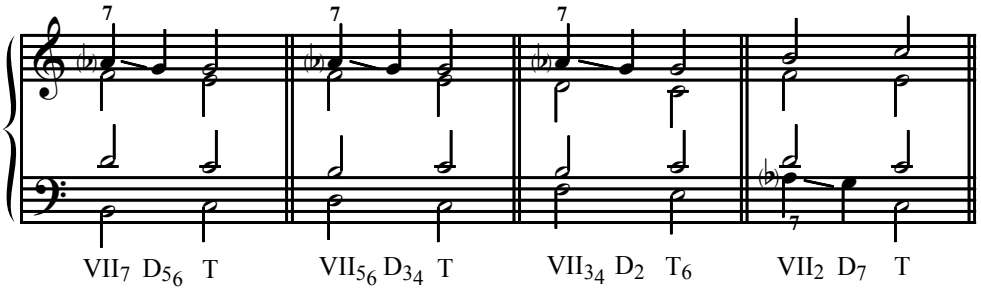
При непосредственном разрешении в тонику во избежание параллельных квинт в ней удваивается терция.

По той же причине $VII_{5_6}$ разрешается только в секстаккорд (с удвоенной терцией, то есть басовым звуком).

$VII_2$ не имеет прямого разрешения в тонику: его бас (септима) может идти только вниз, в звук V ступени, что дает $Т_{4_6}$ — неустойчивый и потому несамостоятельный аккорд.

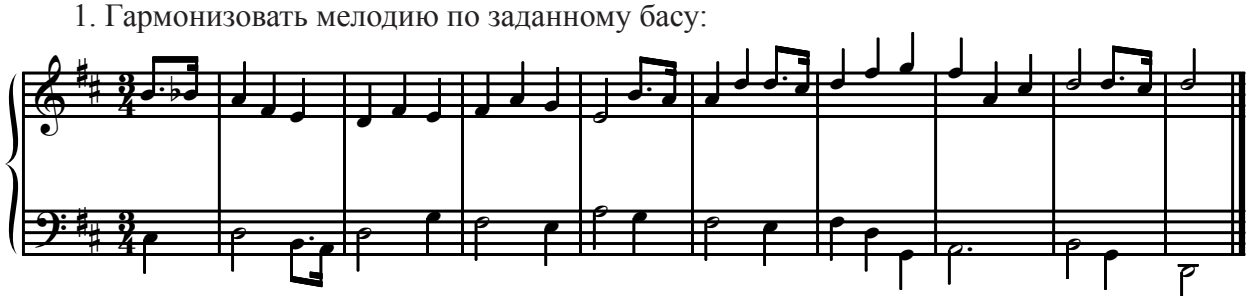



При разрешении через $D_7$ и его обращения септима идет на ступень вниз, после чего полученный аккорд обычным образом разрешается в тонику.

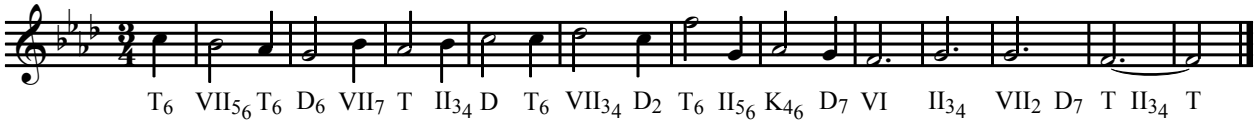


ЗАДАНИЕ 30

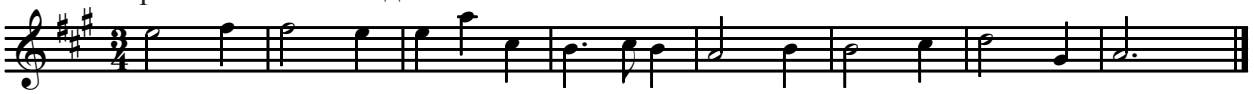
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



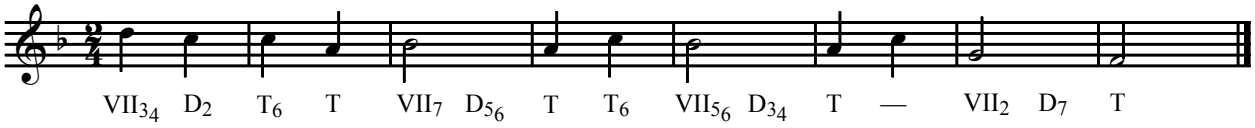
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть по заданной цифровке:

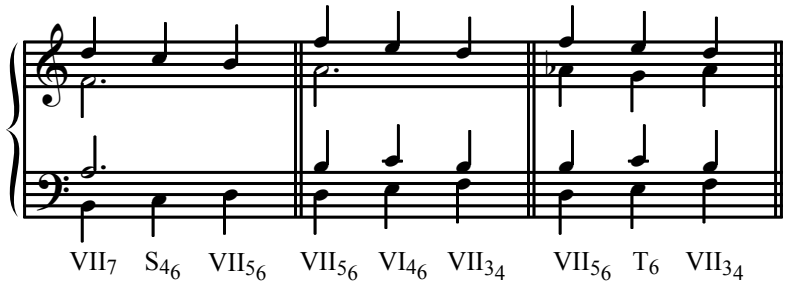



5. Анализ: Р. Шуман. Марш ор. 99 № 11.

§ 99. *Проходящие обороты с участием $VII_7$* бывают двух типов.

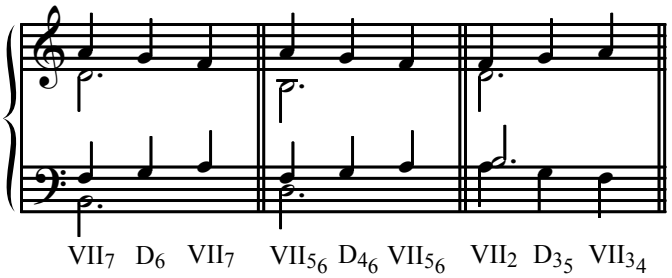
В первом при поступенном движении баса между аккордами VII ступени образуются тонические аккорды ($T_6$, $T_{4_6}$) или $VI_{4_6}$ (подобно оборотам с участием $II_7$, см. § 95).

| **$VII_7$–$VI_{4_6}$–$VII_{3_4}$** | **$VII_{5_6}$–$VI_{4_6}$–$VII_{3_4}$** (или наоборот) | **$VII_{5_6}$–$T_6$–$VII_{3_4}$** (или наоборот) |
|---|---|---|



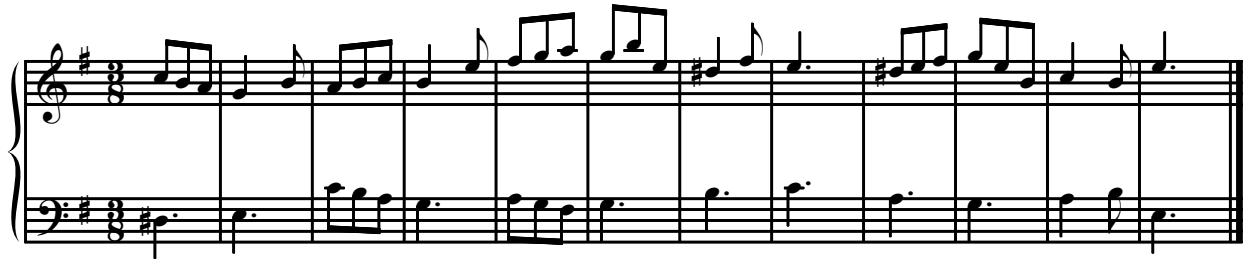

Во втором в центре оказывается доминанта, при этом бас движется поступенно или стоит на месте.

| **$VII_7$–$D_6$–$VII_7$** | **$VII_{5_6}$–$D_{4_6}$–$VII_{5_6}$** | **$VII_2$–$D_{3_5}$–$VII_{3_4}$** (или наоборот) |
|---|---|---|

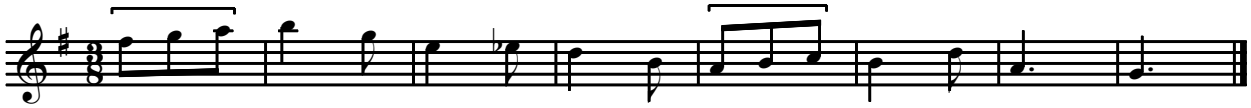


ЗАДАНИЕ 31

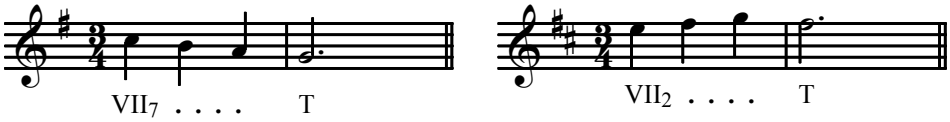
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу, во всех проходящих оборотах используя только $VII_7$ (с обращениями):



2. Гармонизовать мелодию, используя в отмеченных скобкой фрагментах проходящие с $VII_7$:



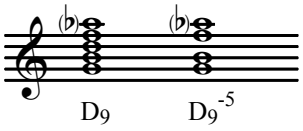
3. Играть проходящие обороты с D в центре и заключительным разрешением в T:




4. Анализ: Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть.

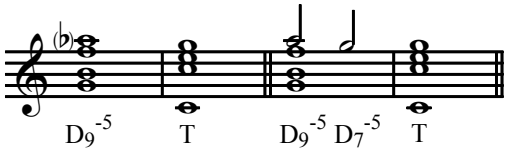
§ 100. *Доминантовый нонаккорд* ($D_9$) — сравнительно редкий, но весьма выразительный аккорд доминантовой группы. Включая (как любой нонаккорд) пять звуков, он в четырёхголосии употребляется н е п о л н ы м — с пропущенной квинтой.

В натуральном мажоре $D_9$ — большой (то есть охватывает большую нону), а в гармоническом мажоре и миноре — малый (то есть с малой ноной).

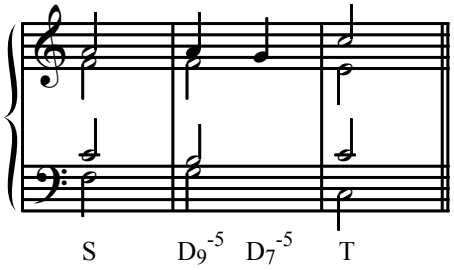



$D_9$ обычно употребляется в основном виде (обращения малоупотребительны). При разрешении в тонику нона идет на секунду вниз.

Нередко $D_9$ переходит в T не сразу, а через неполный $D_7$, который образуется от движения ноны вниз при выдержанных прочих голосах.

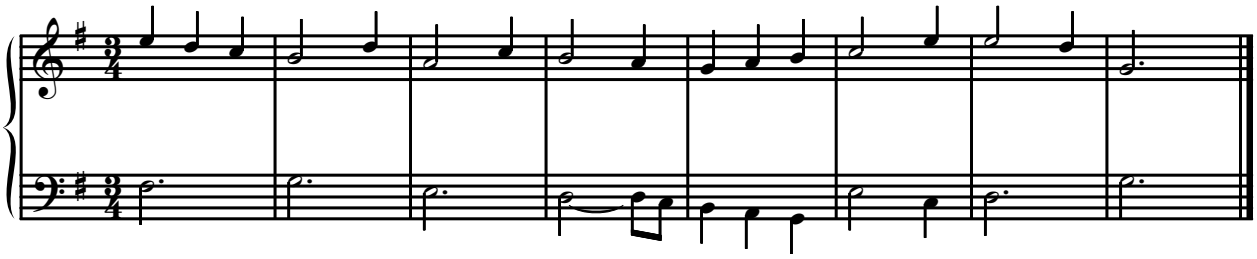



$D_9$ особенно уместен в заключительной каденции.

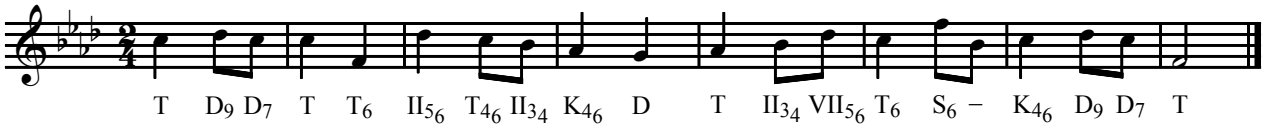


ЗАДАНИЕ 32

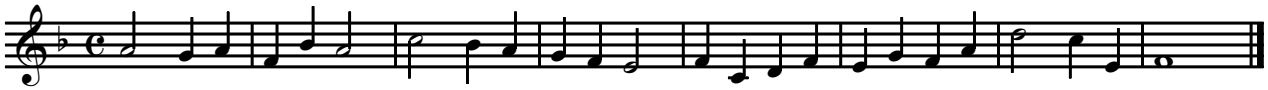
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



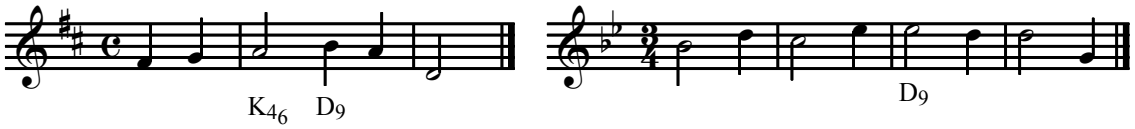
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:

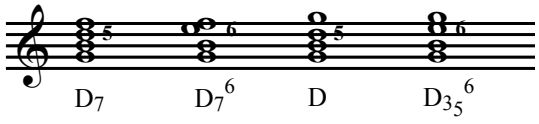


4. Играть гармонизацию мелодических фрагментов с учетом заданной цифровки:

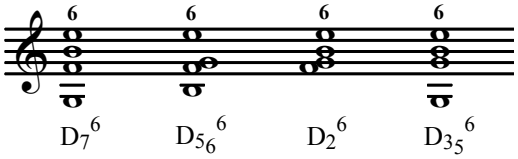



5. Анализ: Ф. Лист. «Утешение» № 4.

§ 101. *Доминанта с секстой* — это аккорд ($D_{35}$ или $D_7$), где вместо звука квинты (5) находится звук сексты (6). Происходящая от задержания (см. § 125), секста постепенно стала аккордовым звуком.




С секстой употребляются $D_{35}$ и $D_7$ в основном виде, а также обращения последнего: $D_{56}$ или $D_2$ (НЕ употребляется с секстой $D_{34}$, так как в басу у него находится звук квинты).



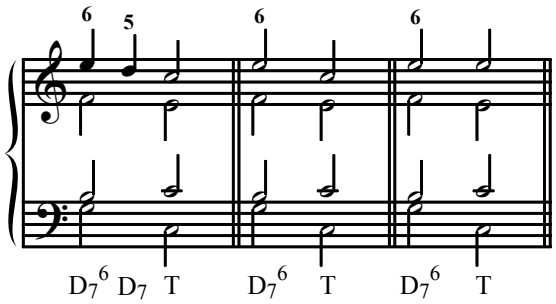

Чаще (но не обязательно) звук сексты находится в верхнем голосе (сопрано).

Функциональные условия применения доминантовых аккордов с секстой как у обычной доминанты: им предшествуют тонические, субдоминантовые, а также доминантовые аккорды (в том числе $K_{46}$); после них возможны тонические аккорды или, в прерванной каденции, $VI_{35}$.

При разрешении доминанты с секстой в тонику возможны:

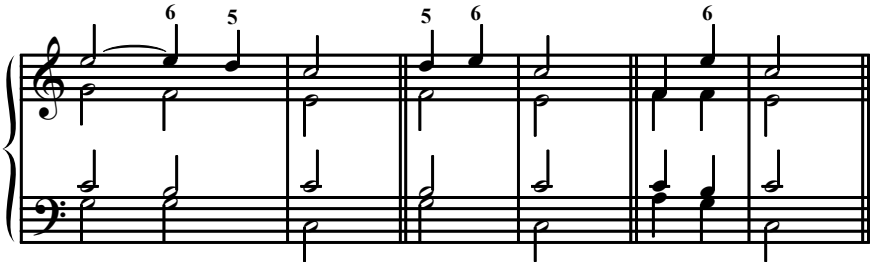
а) предварительный переход сексты в квинту или

б) непосредственная связь сексты с тем или иным звуком тоники.



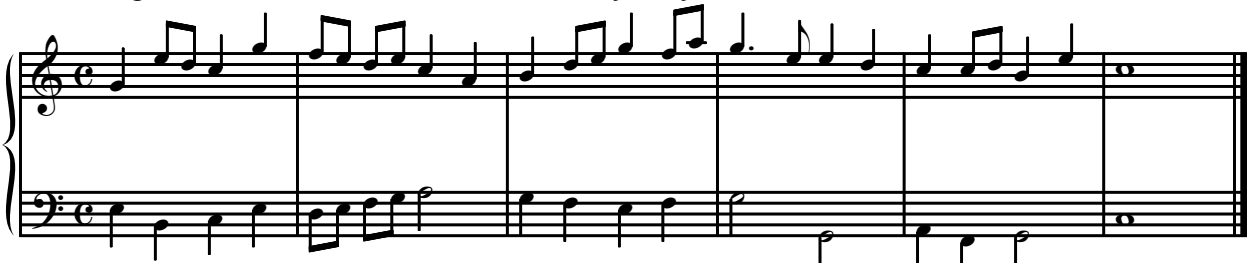

Секста может быть «приготовленной» общим с предыдущим аккордом звуком (а) или неприготовленной — взятой плавно (б) или скачком (в).

а) б) в)

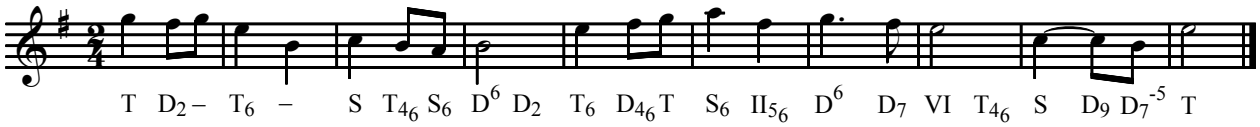



ЗАДАНИЕ 33

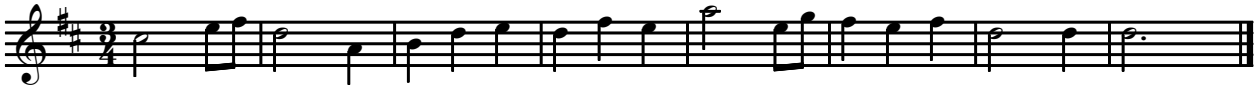
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



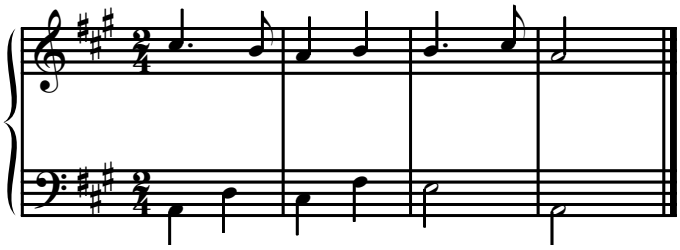
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



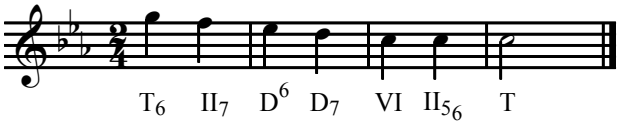

3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть гармонизацию мелодии с учетом заданного баса:

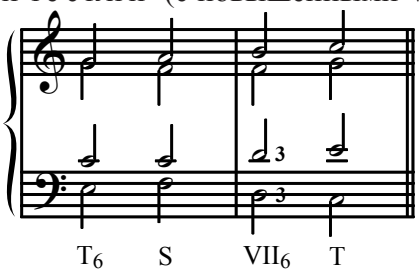


5. Играть мелодический фрагмент по заданной цифровке:

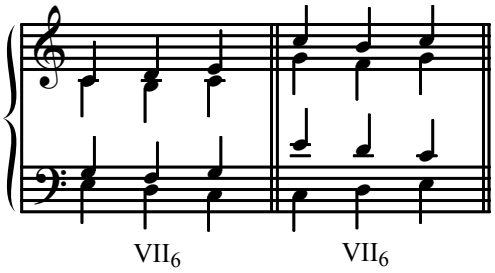


6. Анализ. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть; Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 1, «Народная песенка» из «Альбома для юношества».

§ 102. *Секстаккорд VII ступени* — относительно малораспространенный доминантовый аккорд, который, однако, важен в некоторых ситуациях. Прежде всего, он полезен при гармонизации верхнего тетрахорда (верхняя половина звукоряда: V, VI, VII, I ступени). Удваивается при этом в $VII_6$ басовый звук, то есть терция (!). Минор в этой ситуации бывает мелодический (с повышенными VI и VII ступенями).

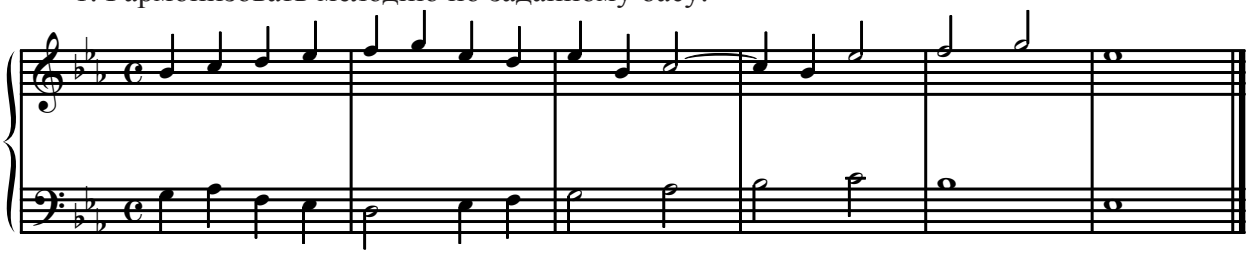



В проходящих оборотах (с участием тоники) также иногда используется $VII_6$ с удвоением терции (во избежание параллельных квинт предпочтительно тесное расположение).

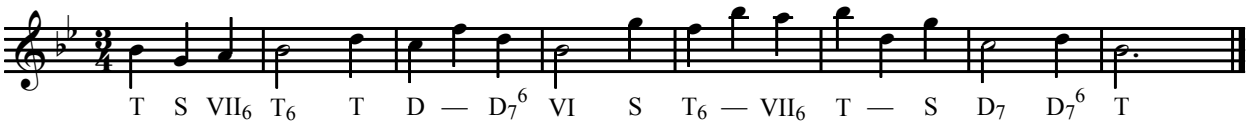



ЗАДАНИЕ 34

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

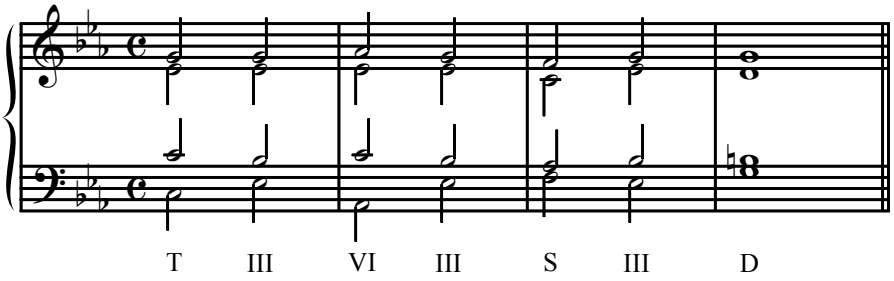


2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:

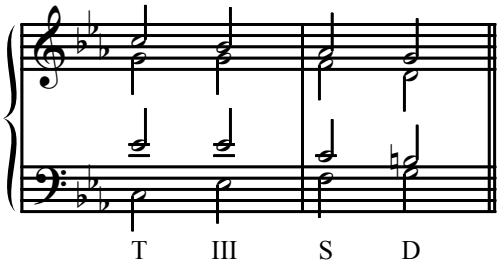



3. Играть в разных тональностях — в виде восходящей секвенции (см. § 111) — типичные обороты с $VII_6$ (см. в нотных примерах § 102).
4. Анализ: Р. Шуман. «Народная песенка», «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68. Найти $VII_6$ и рассмотреть его применение.

§ 103. *Трезвучие III ступени*, в зависимости от окружения, может иметь (слабую) доминантовую окраску или (слабую) тоническую. Из-за этой функциональной двойственности оно может появляться после любых трезвучий — тонического, субдоминантового, доминантового; равно и после него возможно любое трезвучие. Минор при использовании $III_{3_5}$ обычно натуральный.

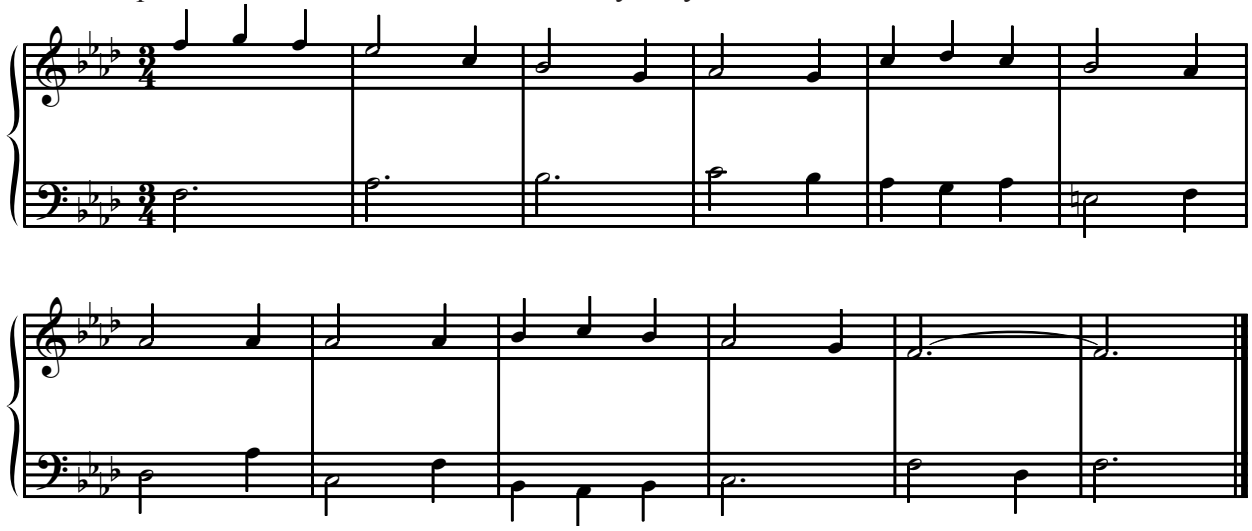



Очень уместен $III_{3_5}$ при гармонизации верхнего тетрахорда в нисходящем направлении — от I ступени к V ступени (в миноре он называется «фригийский тетрахорд» из-за сходства с фригийским ладом):

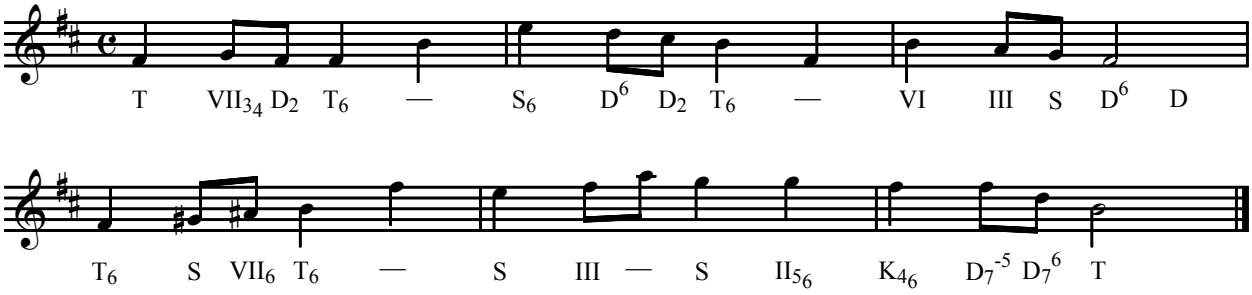



ЗАДАНИЕ 35

1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



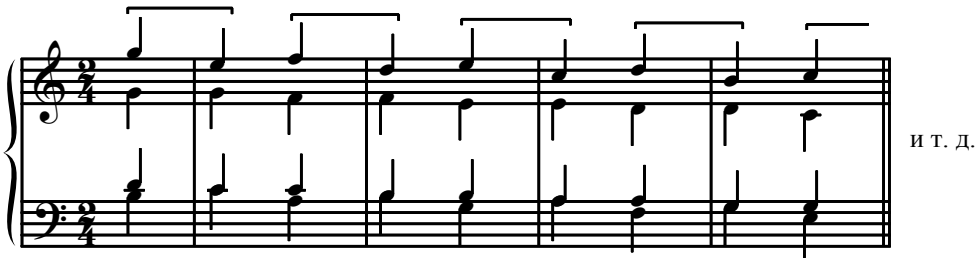

3. Играть следующую последовательность трезвучий в (разных) мажорных тональностях:

$I_T{}^1$–III–I–VI–III–IV–V–III–VI–III–II–V–I

4. Играть фригийский тетрахорд (см. пример выше), перемещая по тональностям в виде нисходящей секвенции по квартам (см. § 111).

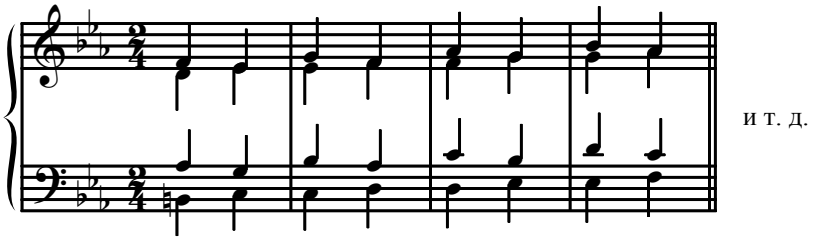
5. Анализ: С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя…». Рассмотреть применение трезвучия III ступени.

§ 104. *Диатонические секвенции* образуются при последовательном перемещении гармонического оборота на тот или иной интервал вверх или вниз по звукоряду данной тональности (без его нарушения, то есть без введения хроматизмов).

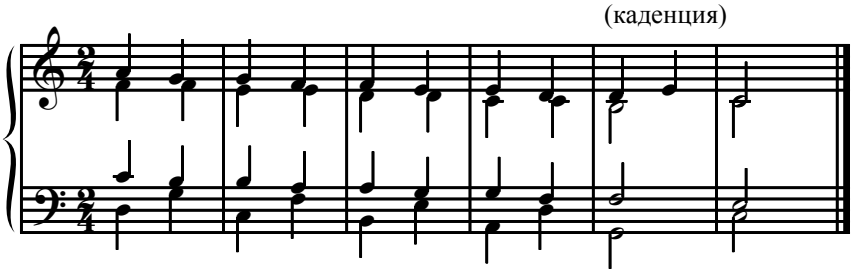



В результате общая модель стабильна (например, секстаккорд–трезвучие кварто-квинтового соотношения), но конкретная структура аккордов меняется (в приведенном примере исходная пара «мажорный секстаккорд — мажорное трезвучие», по образцу $D_6$–T, предстает далее как: мажорное — уменьшённое, минорное — минорное, минорное — мажорное). При этом допустимы любые аккорды, включая уменьшённое трезвучие.

В миноре начальное звено секвенции может быть с повышенной VII ступенью (гармонический минор), а далее перемещаться по натуральному звукоряду.

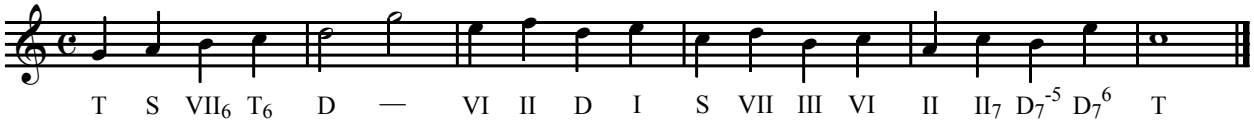



Если звено секвенции включает два септаккорда, то в целом образуется цепочка из одних септаккордов (любой структуры).

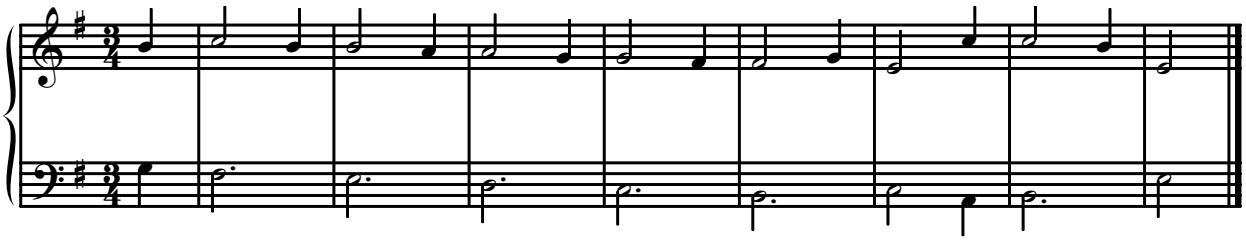



ЗАДАНИЕ 36

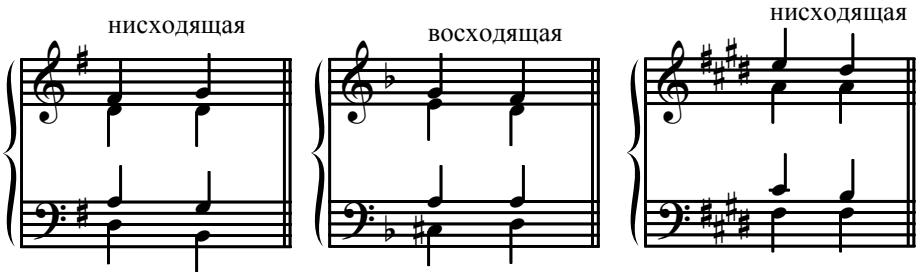
1. Определить вид и структуру аккордов в вышеприведенных примерах.
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:



3. Гармонизовать мелодию по заданному басу:

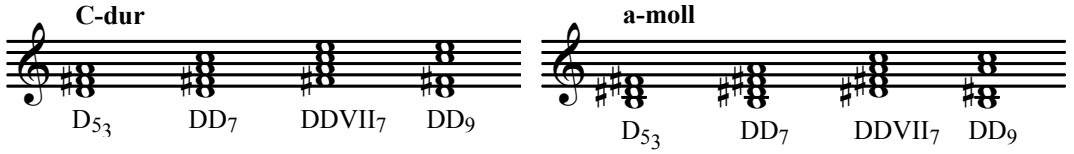


4. Играть диатонические секвенции на основе следующих оборотов:




5. Анализ: И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а); И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3.

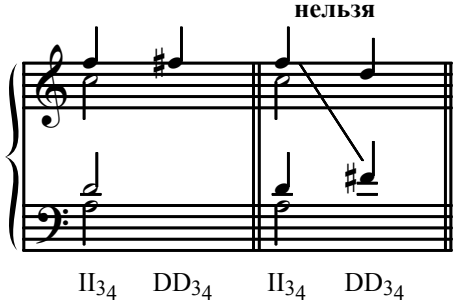
§ 105. *Двойная доминанта* (DD) — это функция, которая возникает в результате введения хроматизма, а именно повышения IV ступени. Вследствие этого образуется группа аккордов, которые по отношению к доминанте выполняют роль (ее) доминанты. Отсюда название: двойная доминанта = доминанта к доминанте. Движение IV♯ ступени в V ступень аналогично движению VII ступени (то есть вводного тона) в I и может быть шагом к мини-отклонению (см. § 110). В функции DD возможны все известные по доминантовой группе аккорды ($D_{35}$, $D_7$, $VII_7$ с обращениями, а также $D_9$).



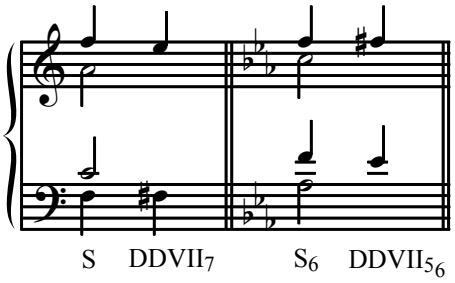

После DD бывают любые доминантовые аккорды (в том числе диссонирующие), а также $К_{46}$.

Аккорды с IV♯ ступенью могут идти также в тонику или — путем устранения хроматизма (дезальтерация) — в натуральные субдоминантовые аккорды. В этом случае они имеют субдоминантовую окраску и по сути являются альтерированной субдоминантой. Но для простоты цифровки в учебных работах аккорды с повышенной IV ступенью будут в любой ситуации обозначаться как DD.

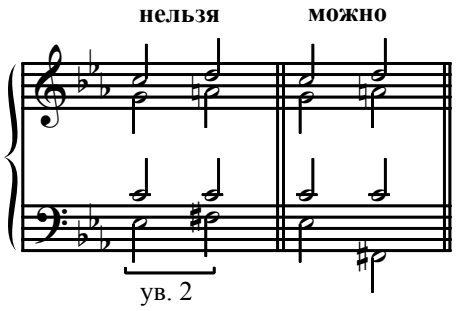
§ 106. *Подготовка аккордов двойной доминанты* (тоникой, судбоминантой, иногда даже доминантой) требует особого внимания к звуку IV ступени. Если он появляется в результате альтерации натуральной IV ступени (в предыдущем аккорде), то хроматическое изменение должно быть в том же голосе.



Если в предшествующем DD аккорде два звука IV ступени (как в $S_{3_5}$ или, возможно, в $S_6$), то один повышается, а другой идет на тон или полутон вниз.

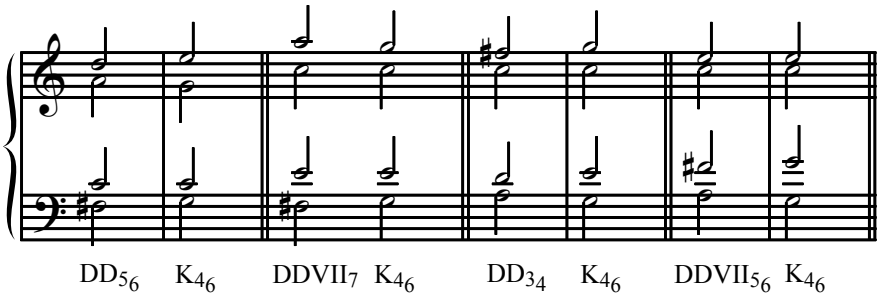



Если в предыдущем аккорде нет звука IV ступени, то надо следить, чтобы при появлении IV♯ ступени не возник увеличенный интервал.



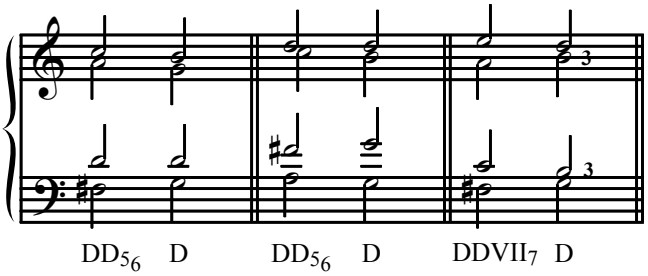

§ 107. *Двойная доминанта в каденции* чаще бывает на близком V ступени басу, то есть на IV♯ или на VI ступени. Соответственно, это аккорды: $DD_{5_6}$, $DDVII_7$ (на IV♯ ступени) и $DD_{3_4}$, $DDVII_{5_6}$ (на VI ступени).

В $K_{4_6}$ все они переходят без ограничений.

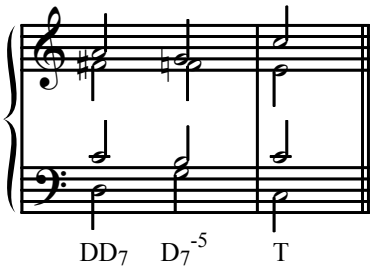



В доминанту $DD_{5_6}$ и $DD_{3_4}$ разрешаются так же, как $D_{5_6}$ или $D_{3_4}$ в тонику.

$DDVII_7$ (в случае параллельных квинт) требует в $D_{3_5}$ удвоения терции (как при разрешении $VII_7$ в $T_{3_5}$).

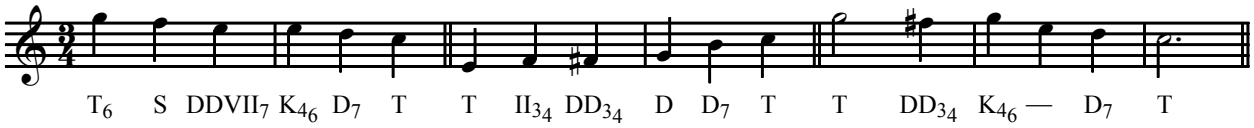


$DD_7$ (который строится на II ступени) уместен в каденции, если переходит в неполный $D_7$.

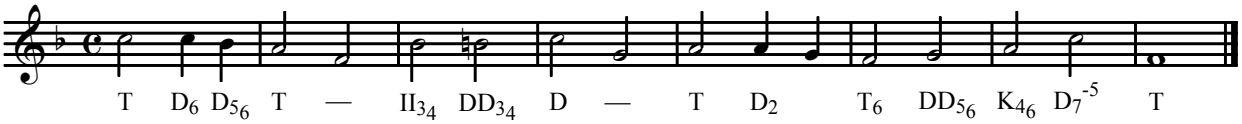



ЗАДАНИЕ 37

1. Гармонизовать мелодии по заданной цифровке:




2.



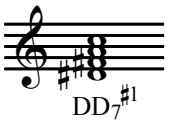

3. Играть в мажорных тональностях следующие обороты:

$II_{56}$–$DD_{56}$–D–$D_7^6$–T ‖ S–$DDVII_7$–$K_{4_6}$–$D_7$–T ‖ T–$DD_{3_4}$–$D_7$–T ‖

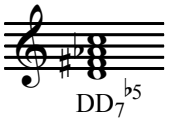
4. Анализ: Л. ван Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано № 3, II часть, № 7, IV часть, № 10, II часть; Ф. Лист. «Утешение» № 4.

§ 108. *Альтерация двойной доминанты* делается для усиления тяготения в последующий аккорд.

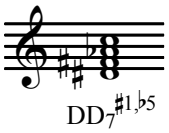
В мажоре возможно повышение II ступени и понижение VI ступени, что дает:



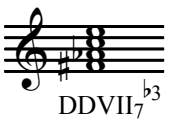

$DD_7$ (с обращениями) с повышенной примой (♯1);




$DD_7$ (с обращениями) с пониженной квинтой (♭5);

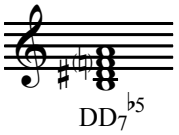



$DD_7$ (с обращениями) с повышенной примой и пониженной квинтой (♯1, ♭5);

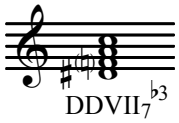



$DDVII_7$ с пониженной терцией (♭3).

В миноре возможна альтерация (а именно, понижение) в DD только квинты (в $DD_7$) или терции (в $DDVII_7$):



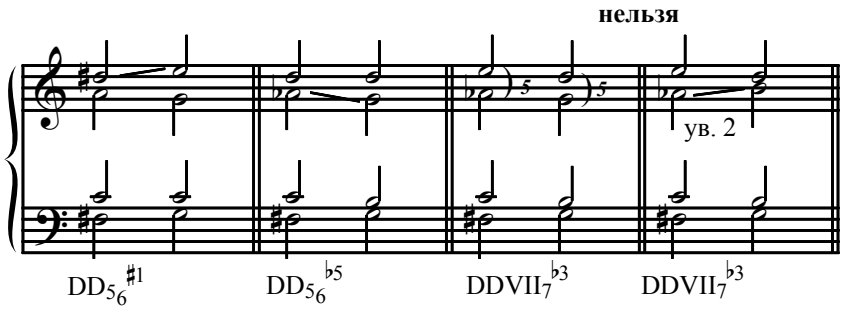

$DD_7$ (с обращениями) с пониженной квинтой ($^{\flat5}$);




$DDVII_7$ с пониженной терцией ($^{\flat3}$).

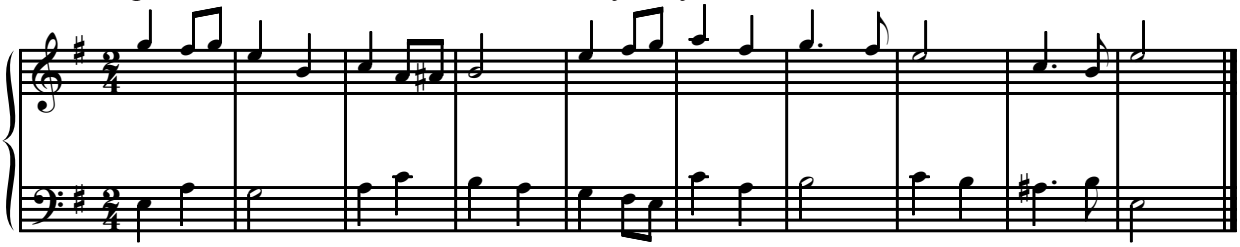
В миноре, при натуральной VI ступени, показанная выше альтерация DD получается автоматически; а для ее избегания (то есть для НЕальтерированной DD) необходимо повысить VI ступень

В каденции (при переходе DD в D или в $К_{4_6}$) альтерированный звук идет только в направлении альтерации, то есть повышенный звук — вверх, а пониженный — вниз. Поэтому переход $DDVII_7$ с пониженной терцией прямо в D невозможен (ввиду запрещенных параллельных квинт или увеличенной секунды)

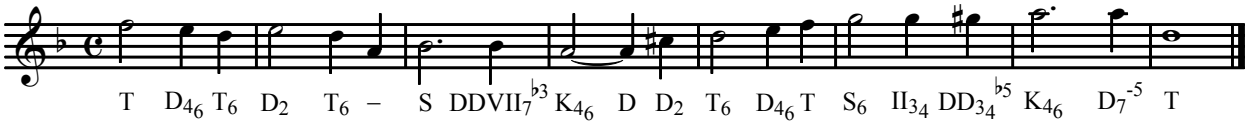



ЗАДАНИЕ 38

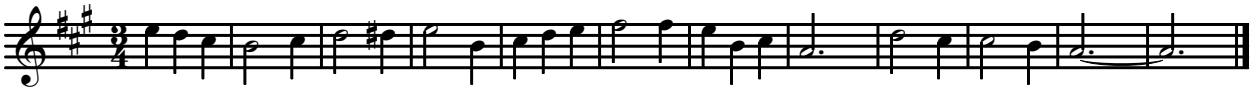
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



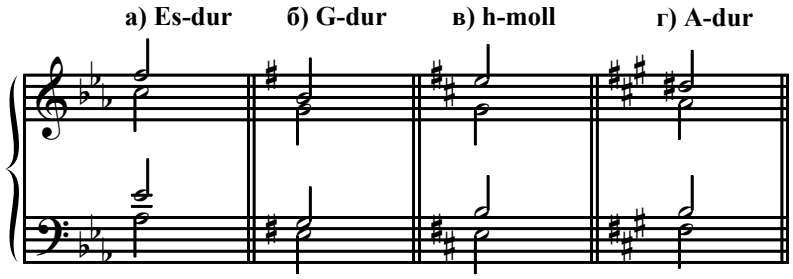
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию с применением DD во всех каденциях:



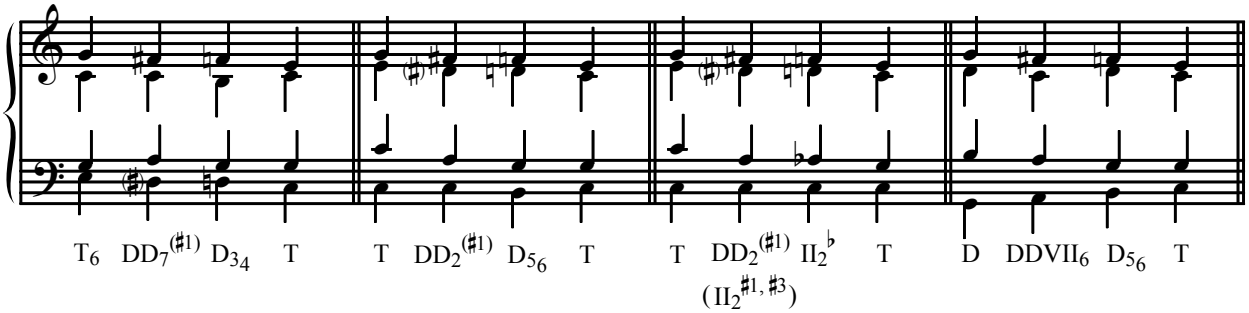
4. Играть после заданной гармонии (а, б, в, г) в указанной тональности аккорд альтерированной DD и далее полную каденцию (с $К_{4_6}$ или без него):



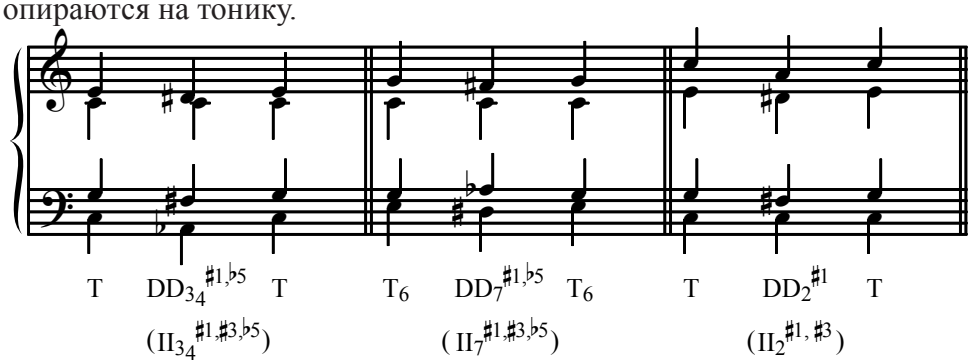

5. Анализ: Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4.

§ 109. *Двойная доминанта внутри построения* используется в разных ситуациях, в том числе по образцу проходящих и вспомогательных оборотов. При этом она может быть альтерированной.

Проходящие обороты с DD строятся с опорой на тонику (по краям) или на доминанту. Если альтерированный звук переходит в натуральный (дезальтерация), это происходит в одном и том же голосе.

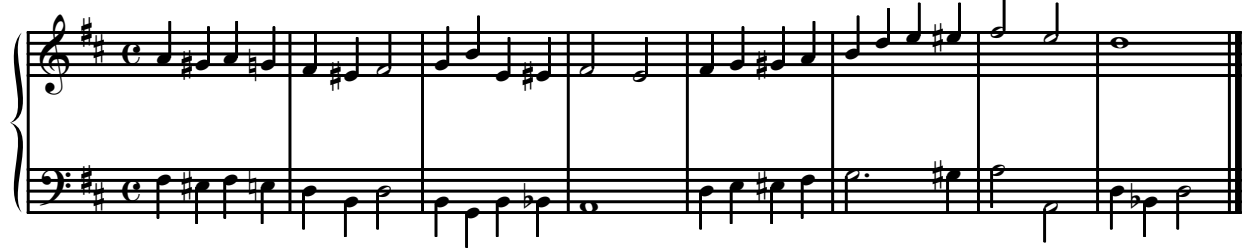



Вспомогательные обороты с DD (альтерированной субдоминантой) в основном опираются на тонику.

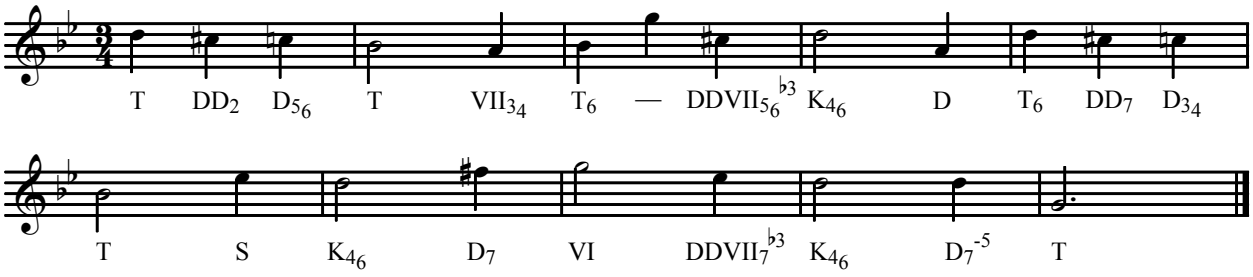



ЗАДАНИЕ 39

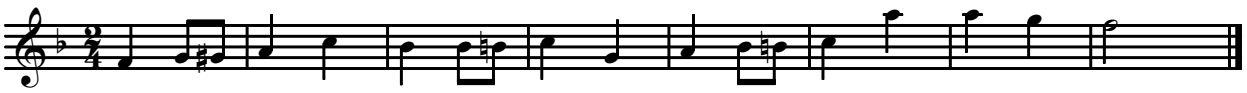
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



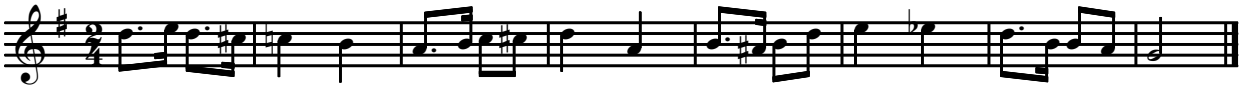
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодии:



4.



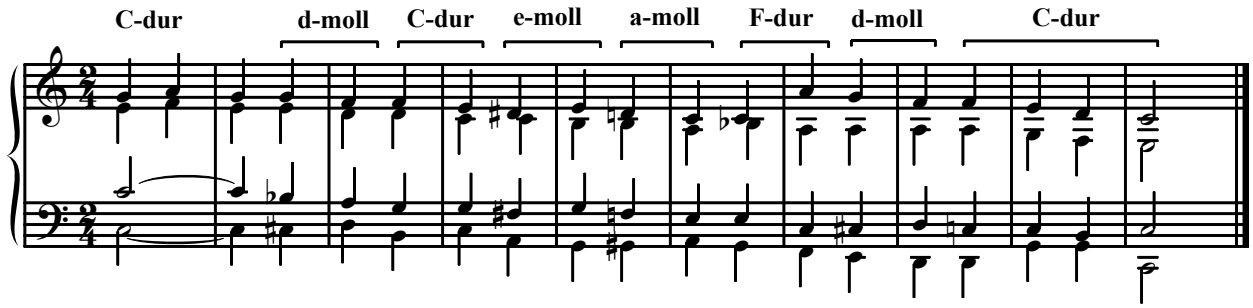
5. Играть приведенные выше обороты в разных мажорных и минорных тональностях (исключая невозможные в миноре альтерации).

6. Анализ: П. Чайковский. Полька, «Шарманщик поет» из «Детского альбома» ор. 39; Р. Шуман. «О чужих краях и людях» из «Детских сцен» ор. 15; «Листок из альбома» ор. 99 № 6.

§ 110. *Отклонение* — это кратковременная смена тональности. Легче всего ощущение новой (местной) тоники создается с помощью доминанты (новой тональности). При этом особенно уместны диссонирующие аккорды — $D_7$ и $VII_7$ (с обращениями). Их появление сопровождается хроматизмами, которые создают новые тяготения.

Условия введения хроматических звуков такие же, как при двойной доминанте (см. § 106): хроматически измененный звук приходит на смену натурального в том же голосе; при удвоении звука, который будет изменен, второй из них движется на полутон или тон в противоположную сторону; ходы на увеличенные интервалы недопустимы.

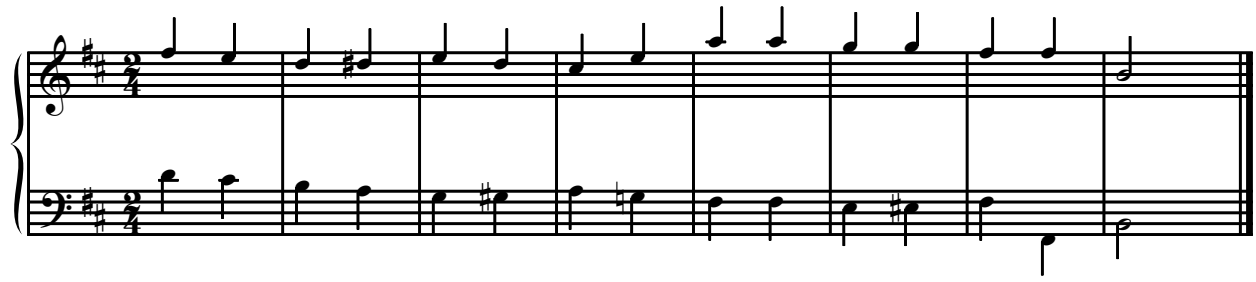
Отклонения могут быть очень краткими и ограничиваться только двумя аккордами — доминантовым и тоническим.



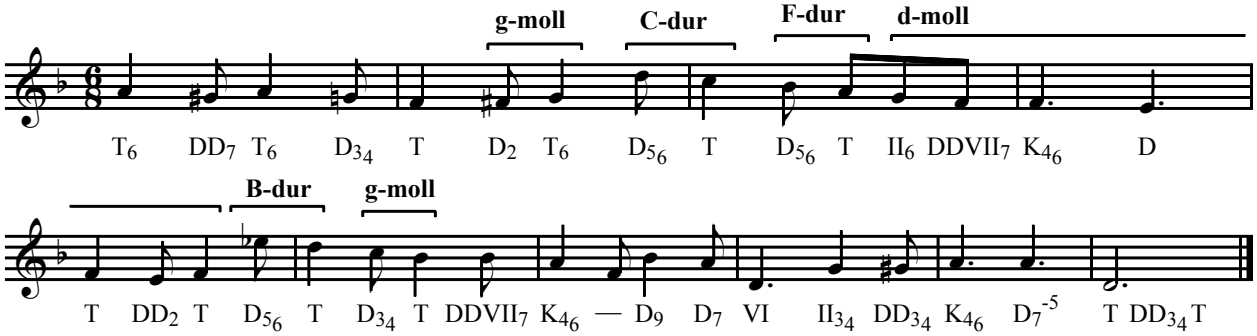

Внешним признаком отклонения может быть хроматизм в мелодии (сопрано), но это не обязательно. «Инотональный» звук нередко появляется в одном из средних голосов или в басу; отклонение в таком случае можно только почувствовать, но не «увидеть».

ЗАДАНИЕ 40

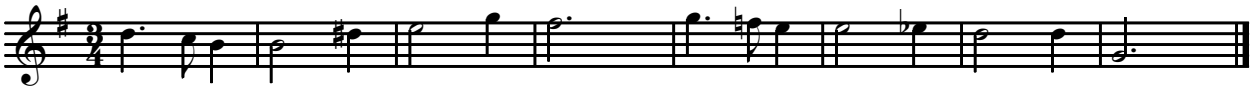
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть отклонения по заданной цифровке:

**e-moll D-dur G-dur C-dur G-dur**

**G-dur:** Тш$^{5}$–D$_{3_4}$–T D$_{3_4}$–T D$_2$–T$_6$ D$_{5_6}$–T DD–K$_{4_6}$–D$_7$–T

5. Анализ: Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367; А. Даргомыжский. «Я вас любил».

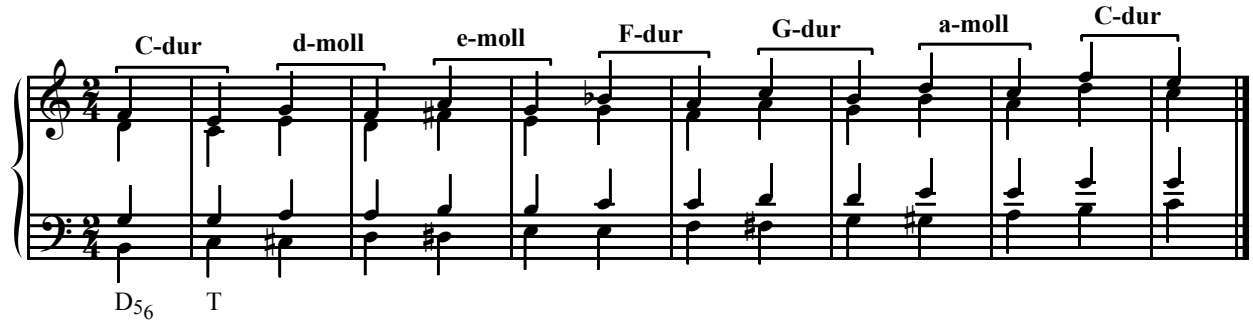
§ 111. *Хроматические секвенции* представляют собой серию отклонений, где неизменный гармонический оборот (звено) перемещается по тональностям согласно стабильному принципу.

Секвенцирование бывает двух видов:

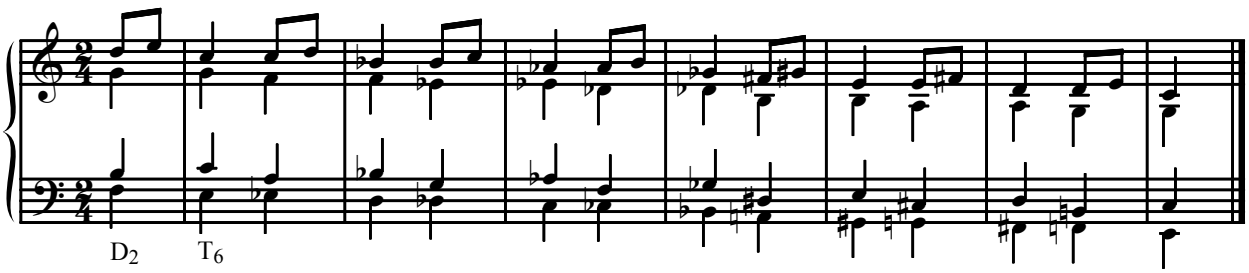
а) по родственным тональностям (их тоники входят в аккордовый состав исходной тональности),

б) на заданный интервал (например, по малым или большим терциям, по тонам и т. д.).

**хроматическая секвенция по родственным тональностям**



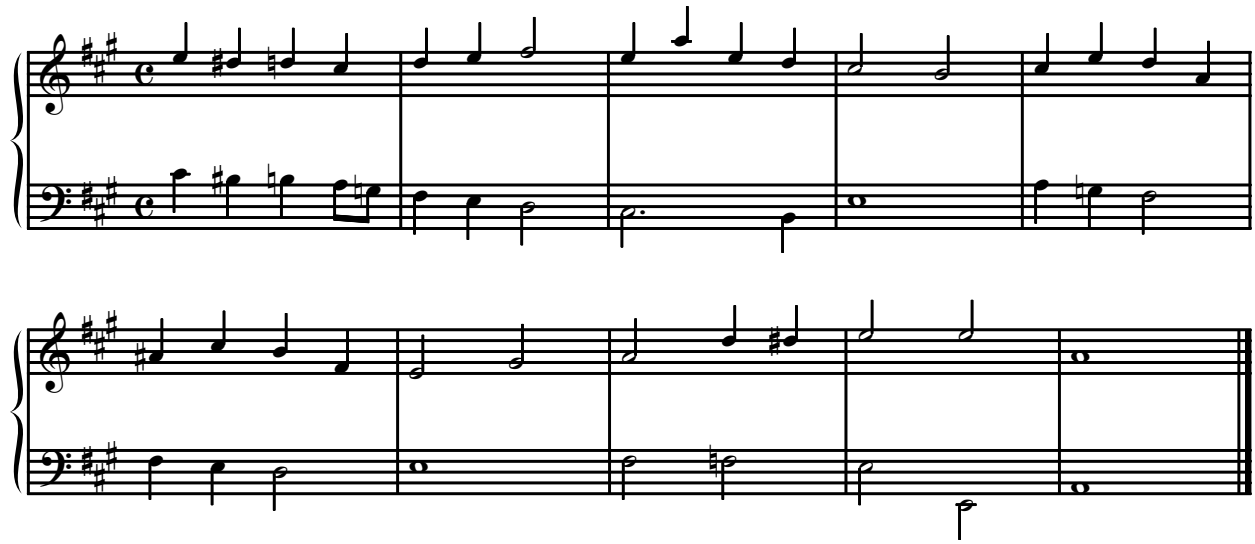
**хроматическая секвенция на заданный интервал (по тонам вниз)**



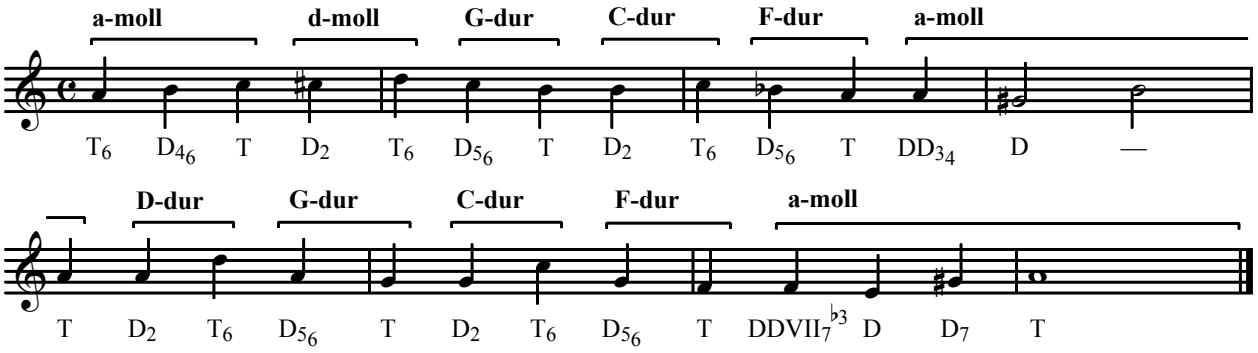

В хроматической секвенции МЕЖДУ ЗВЕНЬЯМИ возможно введение хроматизма не в том голосе, где был натуральный звук, а также допустимо движение всех голосов в одну сторону.

ЗАДАНИЕ 41

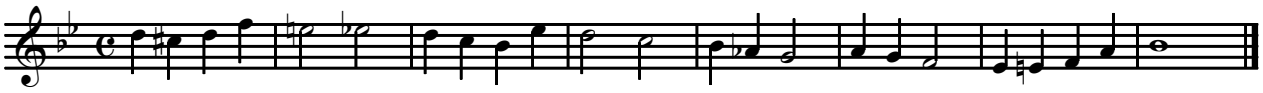
1. Гармонизовать мелодию по заданному басу:



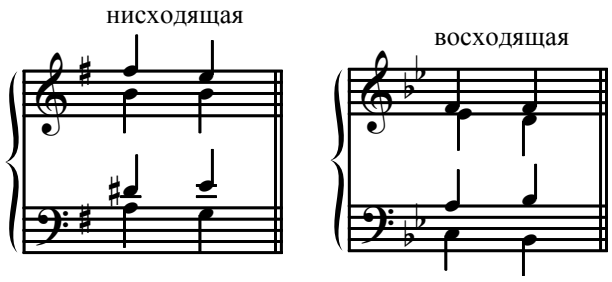
2. Гармонизовать мелодию по заданной цифровке:




3. Гармонизовать мелодию:



4. Играть хроматические секвенции по родственным тональностям на основе следующих звеньев:




5. Анализ: И. С. Бах — А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б); Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть.

§ 112. *Модуляция* — это более основательный переход в другую тональность, закрепленный каденцией. Самые простые и распространенные модуляции — в близко родственные тональности: для **мажора** — II, III, IV, V, VI ступеней, а также IV минорной (гармонической);

для **минора —** III, IV, V, VI, VII ступеней, а также V мажорной (гармонической).

Порядок действий при этом таков:

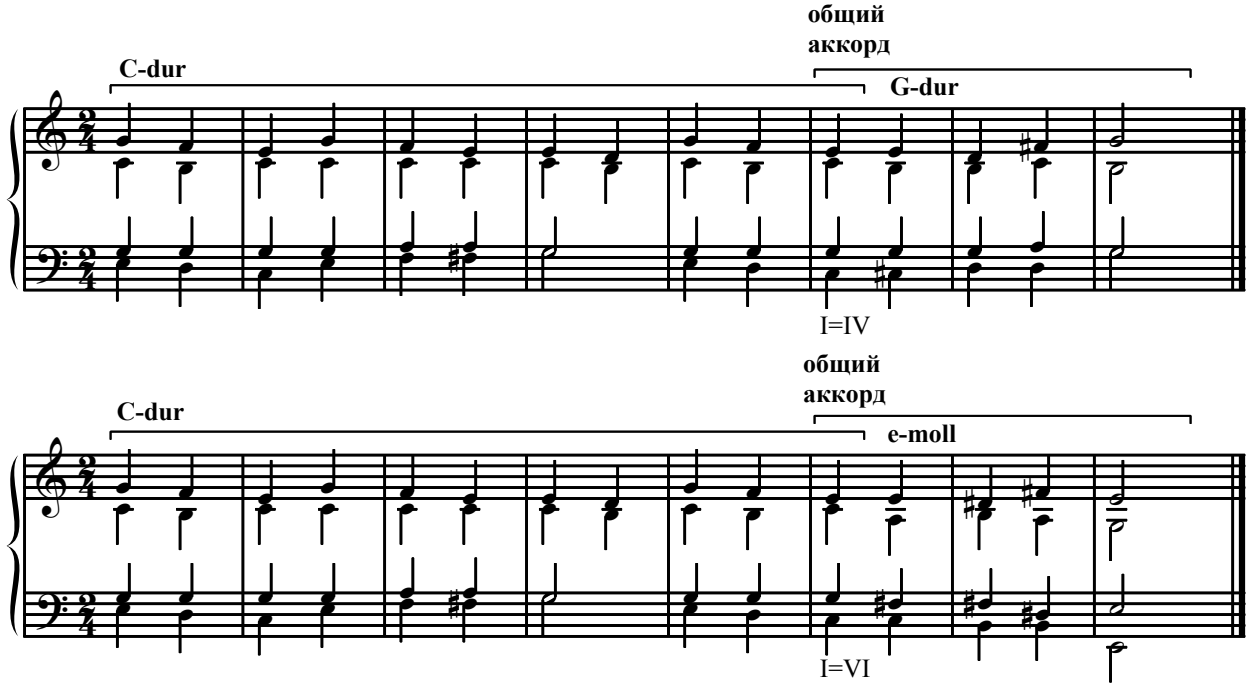
а) показывается исходная тональность;

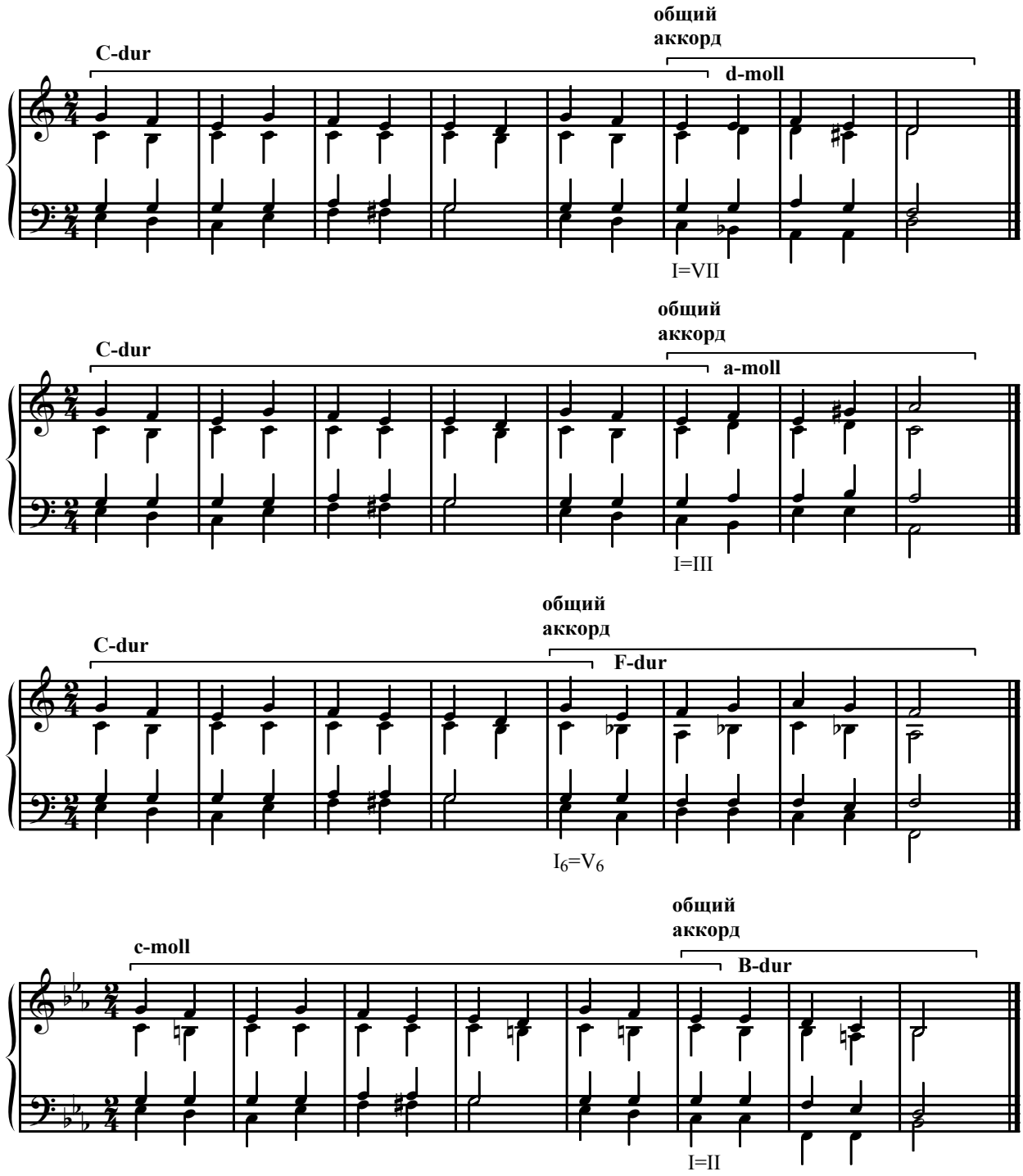
б) находится о б щ и й для старой и новой тональности аккорд, например, тоника исходной тональности;

в) определяется его функция в новой тональности, например, старая тоника п р и р а в н и в а е т с я к субдоминанте новой тональности;

г) далее, исходя из этого нового значения аккорда, организуется каденция в новой тональности.

В приведенном ниже примере 1-е предложение периода показывает исходную тональность. 2-е предложение начинается так же, но тоника (здесь это общий аккорд) приобретает затем новую функцию, в каждой из родственных тональностей — свою. С учетом этой новой роли аккорда берется следующая предкаденционная гармония, уже из новой тональности, где и делается каденция.






ЗАДАНИЕ 42

1. Сочинить несложное 1-е предложение; в начале желателен проходящий, вспомогательный или иной оборот с тоникой по краям; каденция на доминанте исходной тональности.

   Повторяя начальный оборот во 2-м предложении, приравнивать далее его тонику к новой функции и делать каденцию — поочередно во всех родственных тональностях.
2. Играть на основе сочиненного периода модуляции из мажорных и минорных тональностей (до 4-х знаков включительно) во все родственные тональности.
3. Анализ: И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1; Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть, Соната для фортепиано № 15, II часть; А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя…»; Ф. Лист. «Утешение» № 4; Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6.

## Русско-английский словарь музыкальных терминов

| | | |
|---|---|---|
| А | АККОРД | CHORD |
| | основной вид (аккорда) | root position |
| | обращение (аккорда) | inversion (of a chord) |
| | трезвучие | triad |
| | секстаккорд | sixth chord (first inversion of the triad) |
| | квартсекстаккорд | six-four chord (second inversion of the triad) |
| | мажорный | major |
| | минорный | minor |
| | увеличенный | augmented |
| | уменьшённый | diminished |
| | септаккорд | seventh chord (chord of the seventh) |
| | квинтсекстаккорд | six-five chord (first inversion of the seventh chord) |
| | терцквартаккорд | four-three chord (second inversion of the seventh chord) |
| | секундаккорд | four-two chord (third inversion of the seventh chord) |
| | нонаккорд | ninth chord |
| | неполный аккорд | incomplete chord |
| | доминантсептаккорд | dominant seventh chord |
| | вводный септаккорд | leading seventh-chord (seventh chord on the seventh degree of the scale) |
| | АЛЬТЕРАЦИЯ | ALTERATION |
| | пониженный | flatted |
| | повысить | (to) sharp |
| | дезальтерация | desalteration |
| Г | ГАРМОНИЯ (наука) | HARMONY |
| | гармонизация | harmonization |
| | ГАММА | SCALE |
| | диатоническая | diatonic |
| | натуральная | natural |
| | гармоническая | harmonic |
| | мелодическая | melodic |
| | мажорная | major |
| | минорная | minor |
| | хроматическая | chromatic |
| | ступень гаммы | scale degree |
| | тетрахорд | tetrachord |
| | ГОЛОС | PART, VOICE |
| | сопрано | soprano |
| | альт | alto |

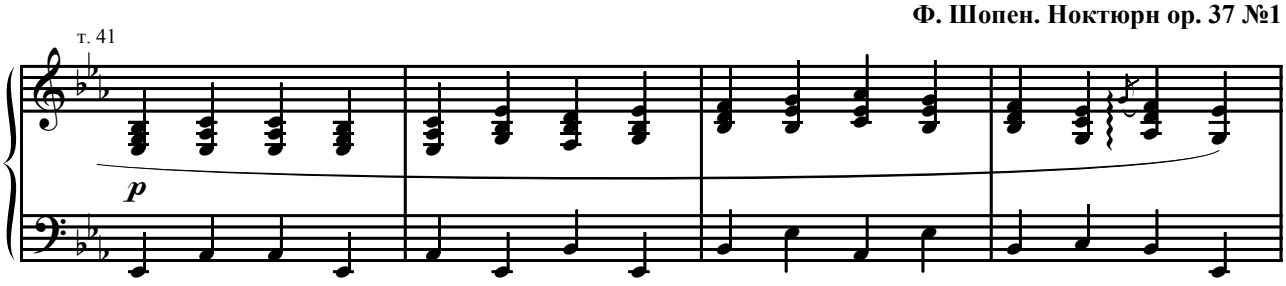
| | | |
|---|---|---|
| | тенор<br>бас<br><br>ГОЛОСОВЕДЕНИЕ<br>удвоение<br>плавное движение<br>скачок<br>смешанные скачки<br>двойные скачки<br>скрытые квинты, октавы<br>перекрещивание<br>переченье<br>параллельные квинты, октавы | tenor<br>basso<br><br>PART-WRITING, VOICE-LEADING<br>doubling<br>flowing movement<br>leap<br>mixed leaps<br>double leaps<br>hidden (covered) fifths, octaves<br>crossing of voices (parts)<br>false relation (амер. cross relation)<br>consecutive fifths, octaves<br>(амер. parallel fifths, octaves) |
| Д | ДЛИТЕЛЬНОСТЬ<br>целая<br>половинная<br>четверть<br>шестнадцатая<br>тридцатьвторая<br><br>штиль<br>точка (при длительности) | TIME-VALUE<br>semibreve (амер. whole note)<br>minim (амер. half-note)<br>crotchet (амер. quarter note)<br>semiquaver (амер. sixteenth note)<br>demisemiquaver (амер. thirty-second note)<br>(note) stem, tail<br>dot |
| З | ЗВУК (тон)<br>пауза<br>вводный тон<br><br>ЗНАК<br>ключевые знаки<br>диез<br>бемоль<br>дубль-диез<br>дубль-бемоль<br>бекар | TONE<br>rest<br>leading note<br><br>SIGN<br>key signature<br>sharp<br>flat<br>double-sharp<br>double-flat<br>natural (sign) |
| И | ИНТЕРВАЛ<br>прима<br>секунда<br>терция<br>кварта<br>квинта<br>секста<br>септима<br>октава | INTERVAL<br>prime<br>second<br>third<br>fourth<br>fifth<br>sixth<br>seventh<br>octave |

| | | |
|---|---|---|
| | нона<br>децима<br>тритон<br>малый<br>большой<br>чистый<br>увеличенный<br>уменьшённый<br>унисон<br>полутон | ninth<br>decima, tenth<br>tritone<br>major<br>minor<br>perfect<br>augmented<br>diminished<br>unison<br>semitone (half tone, half step) |
| К | КАДЕНЦИЯ<br>автентическая<br>плагальная<br>фригийская<br>полная<br>половинная<br>совершенная<br>несовершенная<br>прерванная<br>серединная<br>заключительная<br>КОНСОНАНС<br>диссонанс | CADENCE (CLOSE)<br>authentic<br>plagal<br>phrygian<br>full<br>half-close (амер. half cadence)<br>perfect<br>imperfect<br>interrupted (амер. deceptive)<br>intermediate (open)<br>final<br>CONSONANCE<br>dissonance |
| М | МОДУЛЯЦИЯ<br>постепенная<br>внезапная<br>энгармоническая<br>отклонение<br>общий аккорд | MODULATION<br>slow (gradual) modulation<br>abrupt modulation<br>enharmonic(-al) modulation<br>temporary modulation<br>common chord (pivot chord) |
| Н | НЕАККОРДОВЫЙ ЗВУК<br>задержание приготовленное<br>задержание неприготовленное<br>проходящий<br>вспомогательный<br>вспомогательный скачковый<br>вспомогательный брошенный<br>предъем<br>НОТОНОСЕЦ<br>ключ<br>тактовая черта | NONHARMONIC TONE<br>prepared suspension<br>appoggiatura<br>passing-note (tone)<br>auxiliary note (tone)<br>cambiata<br>échappée<br>anticipation<br>STAFF (STAVE)<br>clef<br>bar line |
| П | ПЕРИОД<br>предложение<br>ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ АККОРДОВ<br>соединение (аккордов) | PERIOD<br>sentence (half-phrase)<br>CHORD SUCCESSION,<br>CHORD (HARMONIC) PROGRESSION<br>connection (linking) of chords |

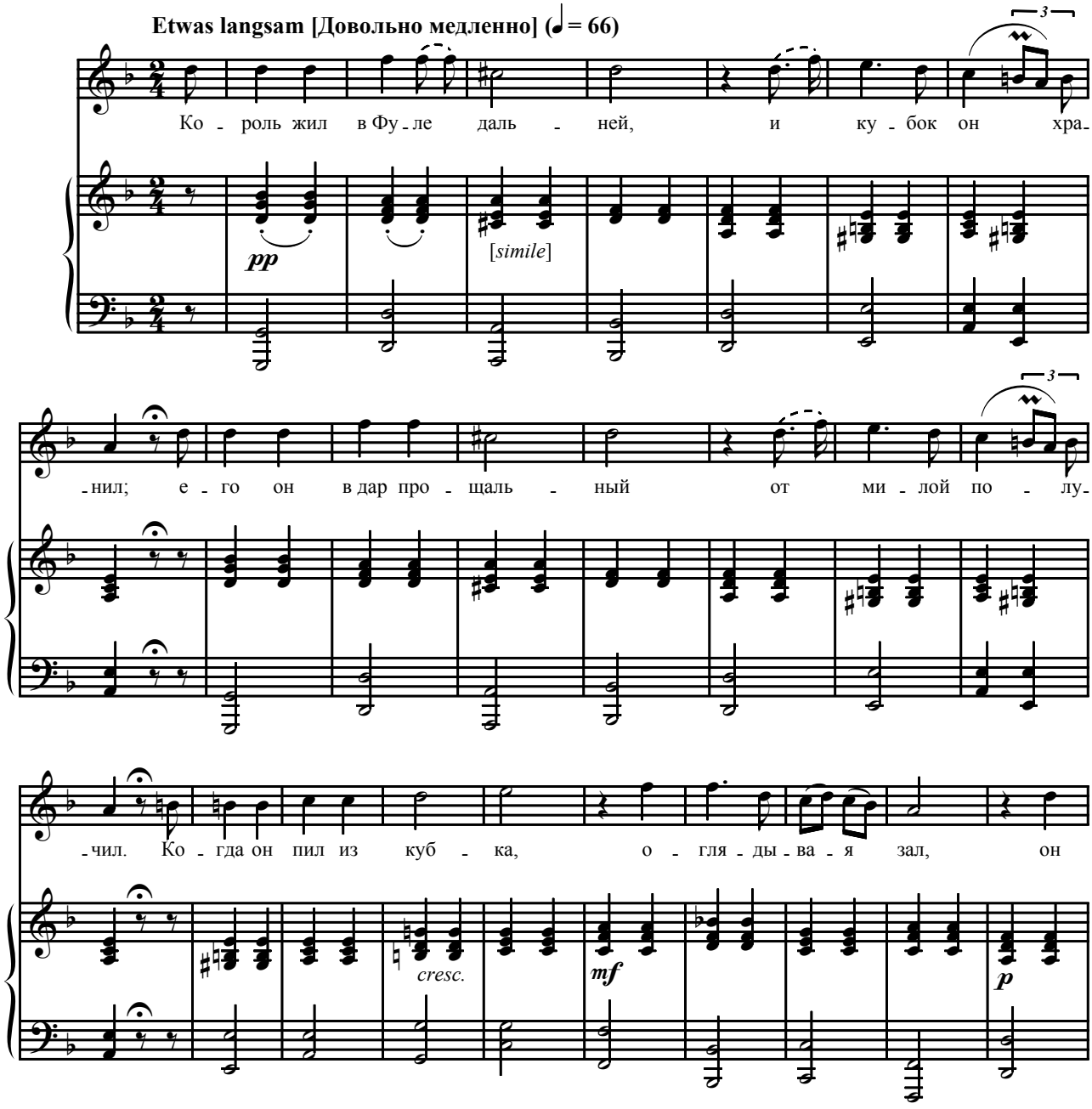
| | | |
|---|---|---|
| | гармоническое соединение<br>мелодическое соединение<br>разрешение (аккорда)<br>эллипсис<br>проходящий оборот<br>секвенция | harmonic connection (linking)<br>melodic connection (linking)<br>resolution<br>ellipse<br>passing progression<br>sequence |
| Р | РАСПОЛОЖЕНИЕ АККОРДА<br>тесное расположение<br>широкое расположение<br>мелодическое положение аккорда<br>перемещение аккорда | SPACING (POSITION) OF A CHORD<br>close spacing (position)<br>wide spacing (position)<br>melodic position of a chord<br><br>displace of a chord |
| С | СОПРОВОЖДЕНИЕ | ACCOMPANIMENT |
| Т | ТАКТ<br>метр<br>размер (тактовый)<br>сильная доля (такта)<br>слабая доля (такта)<br>ТОНАЛЬНОСТЬ<br>диезная тональность<br>бемольная тональность<br>родственные<br>одноимённые<br>параллельные<br>исходная | MEASURE<br>time (metre, амер. meter)<br>signatures<br>accented (strong) beat<br>unaccented (off, weak) beat<br>KEY, TONALITY<br>sharp key<br>flat key<br>closely related (attendant) keys<br>parallel keys<br>relative keys<br>initial (opening) key |
| Ф | ФАКТУРА<br>изложение<br>четырехголосное<br>регистр<br>фигурация<br>органный пункт<br>ФУНКЦИЯ (аккорда)<br>тоника<br>доминанта<br>субдоминанта<br>двойная доминанта | TEXTURE<br>statement<br>four-part, four-voice<br>register<br>figuration<br>pedal point<br>FUNCTION<br>tonic<br>dominant<br>subdominant<br>secondary dominant,<br>dominant of the dominant |

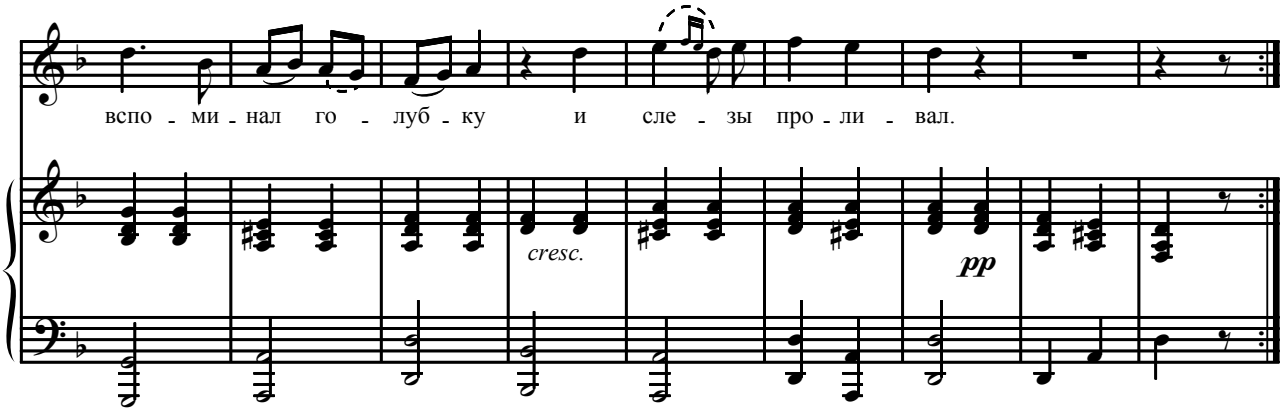
## Образцы для анализа

**Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 №1**

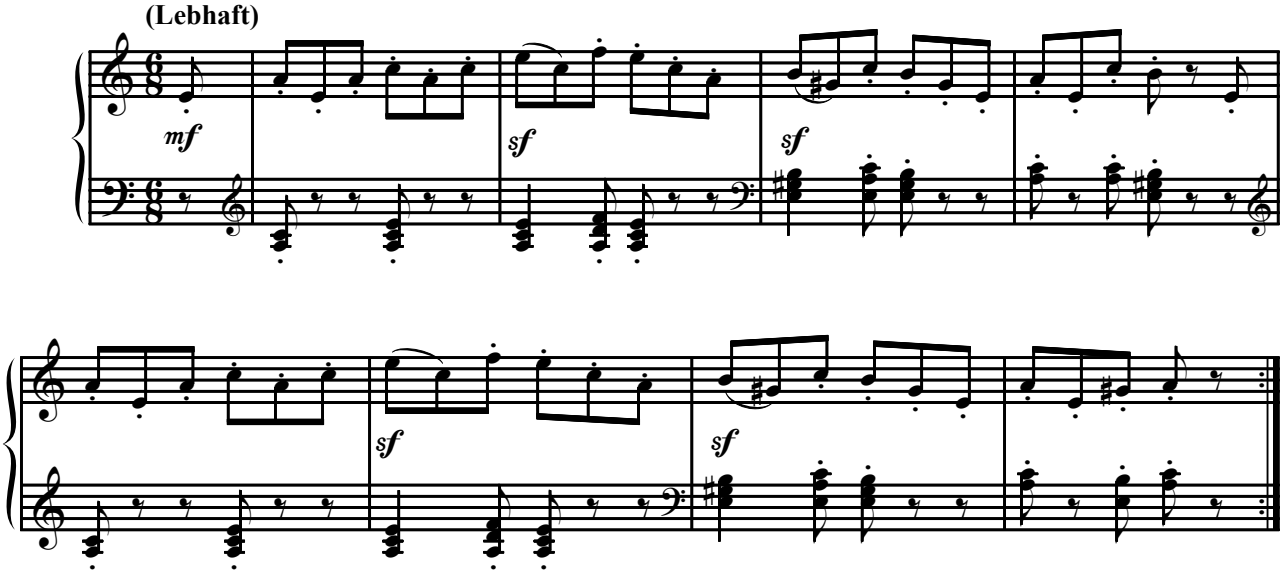



**Ф. Шуберт. «Король в Фуле» D 367**

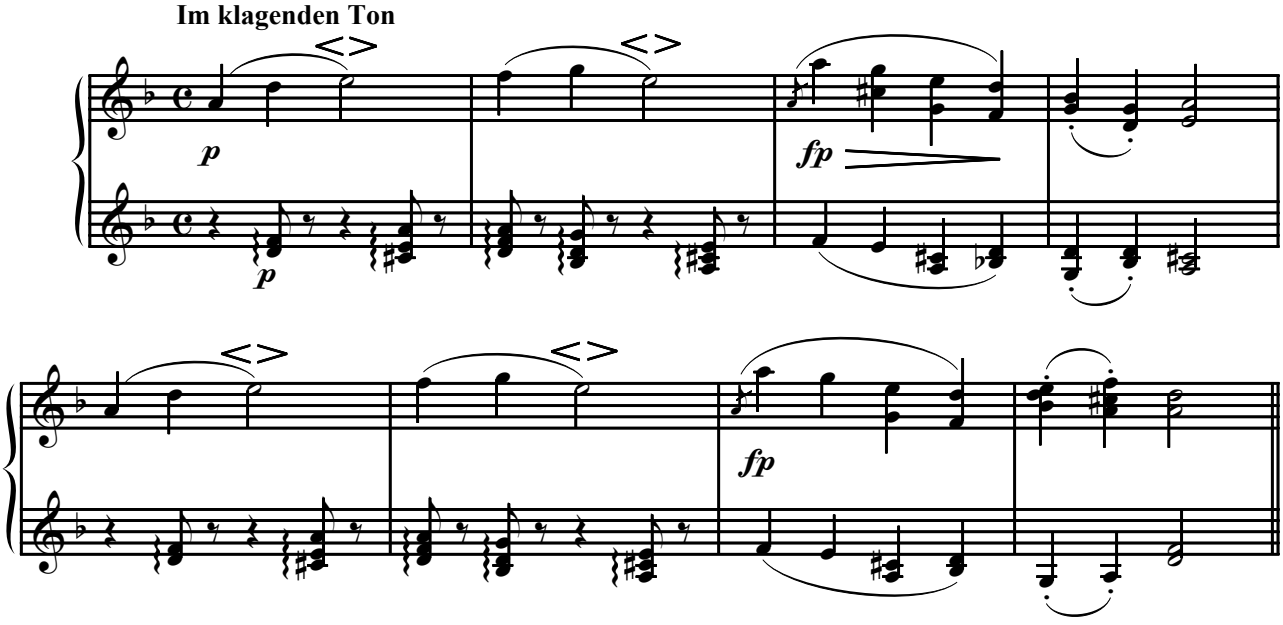




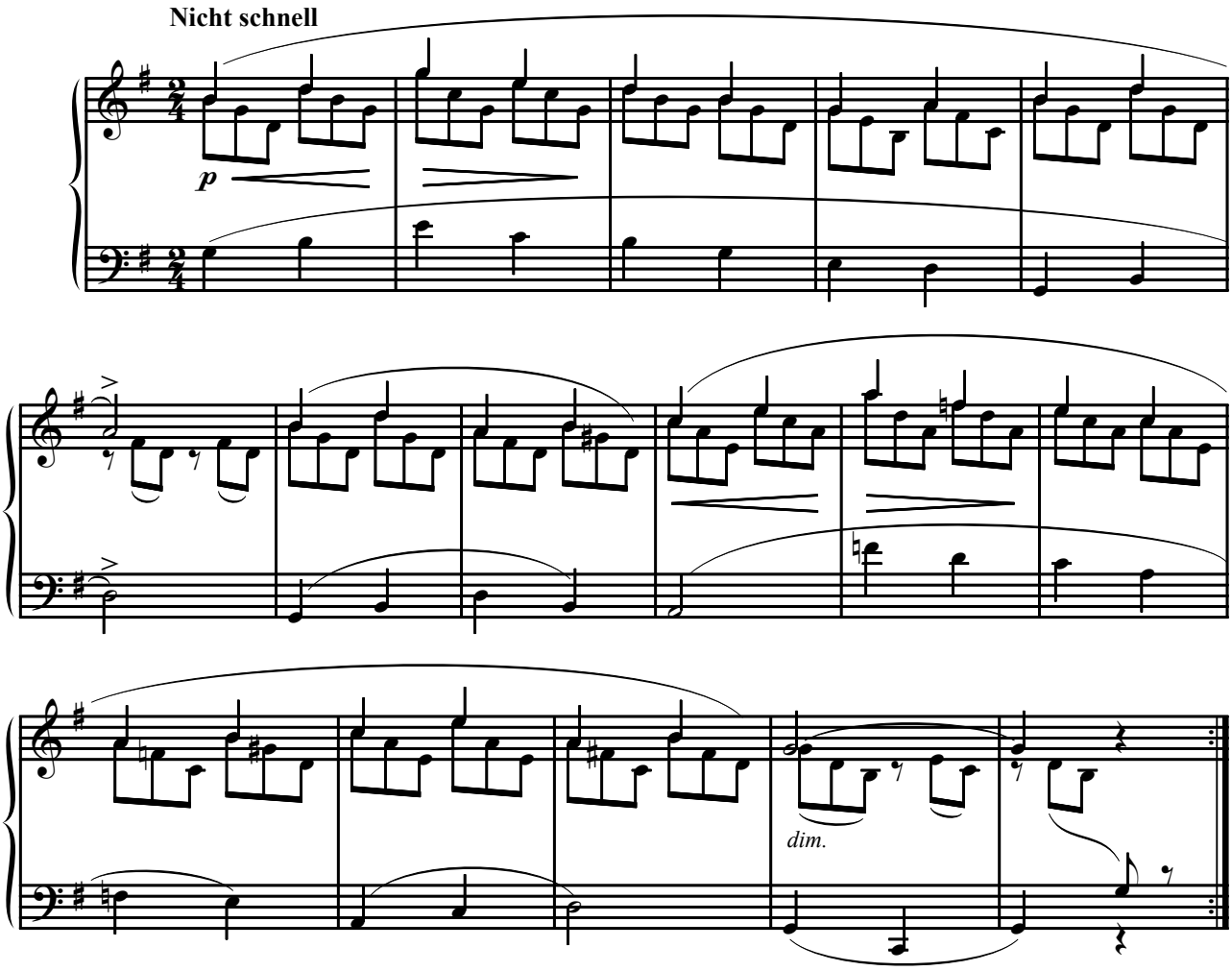

**Р. Шуман. «Смелый наездник» из «Альбома для юношества» ор. 68**



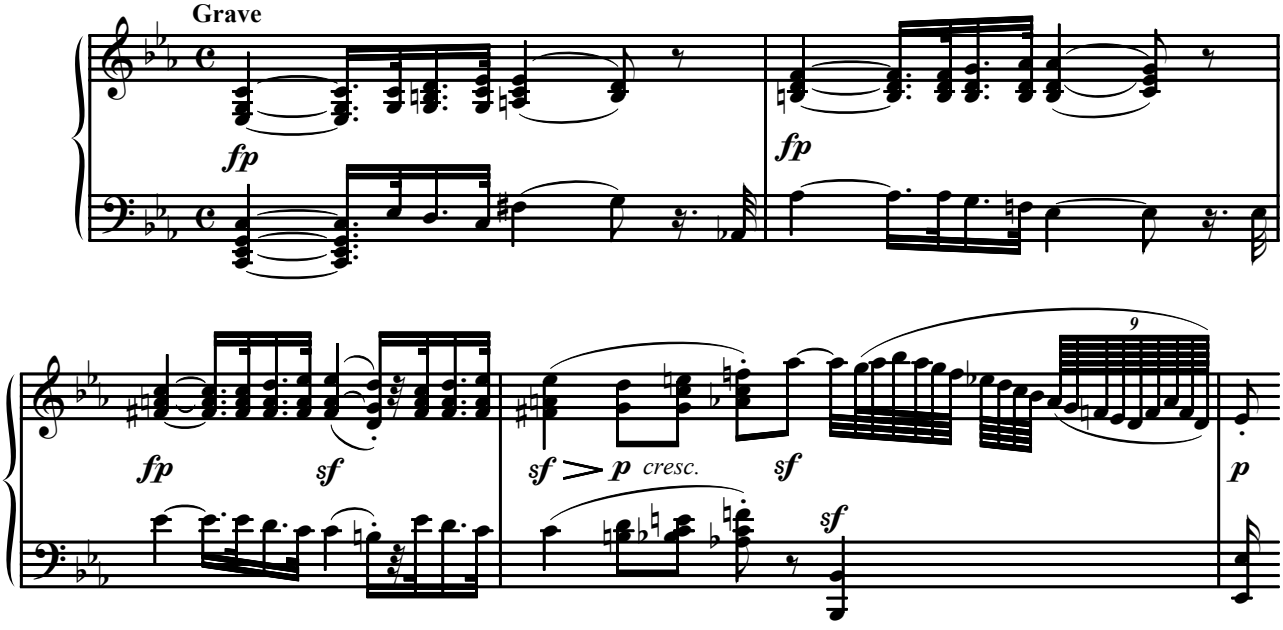

**Р. Шуман. «Народная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68**



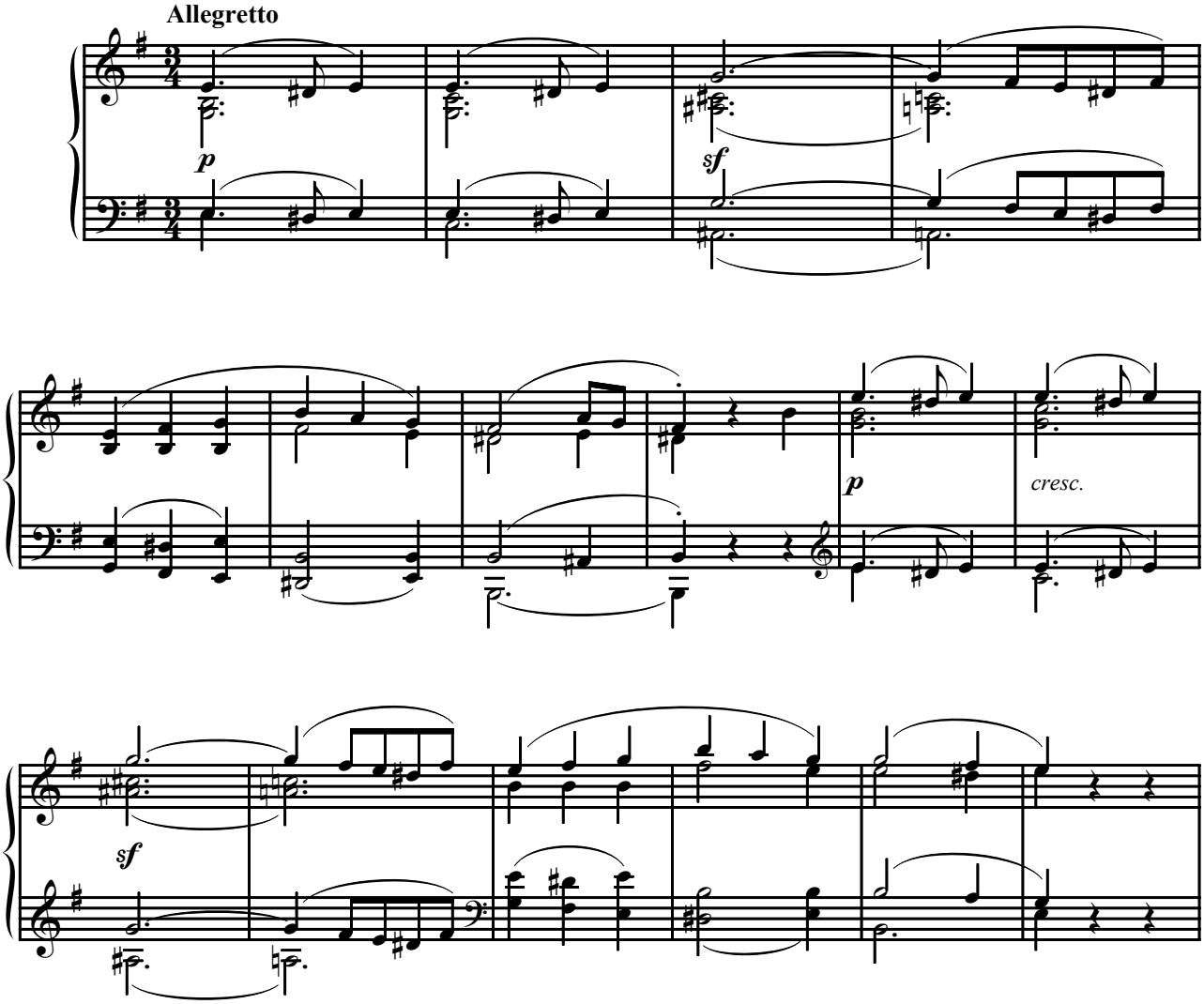
**Р. Шуман. «Колыбельная песенка» из «Альбома для юношества» ор. 68**




**Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 8, I часть**

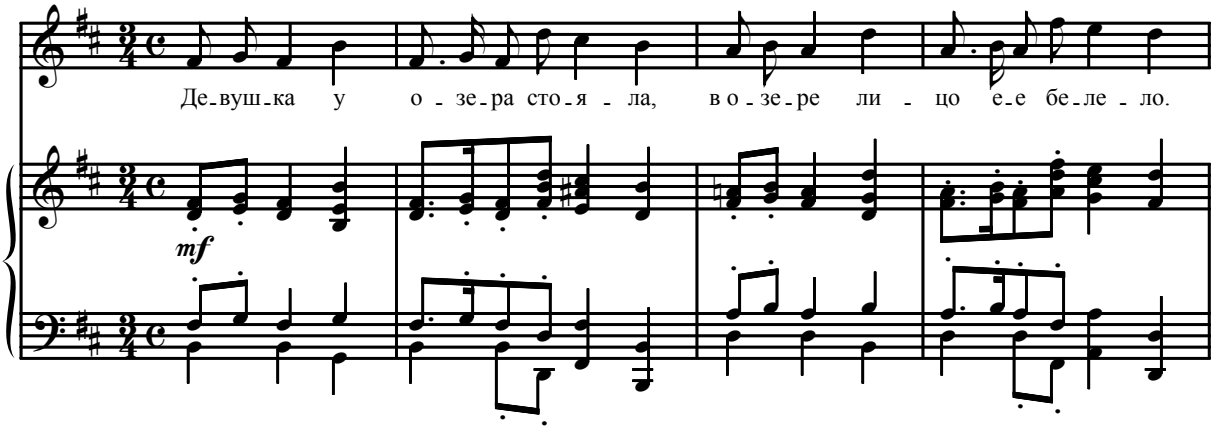


**Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 9, II часть**



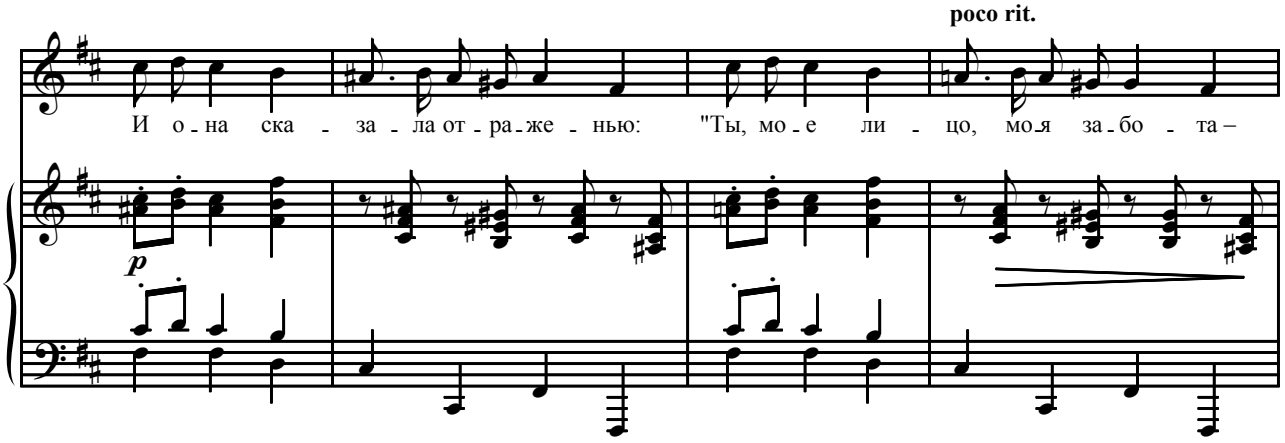

**И. Брамс. «Девушка» ор. 95 № 1**

**Munter, mit freiem Vortrag (Бодро, свободно)**

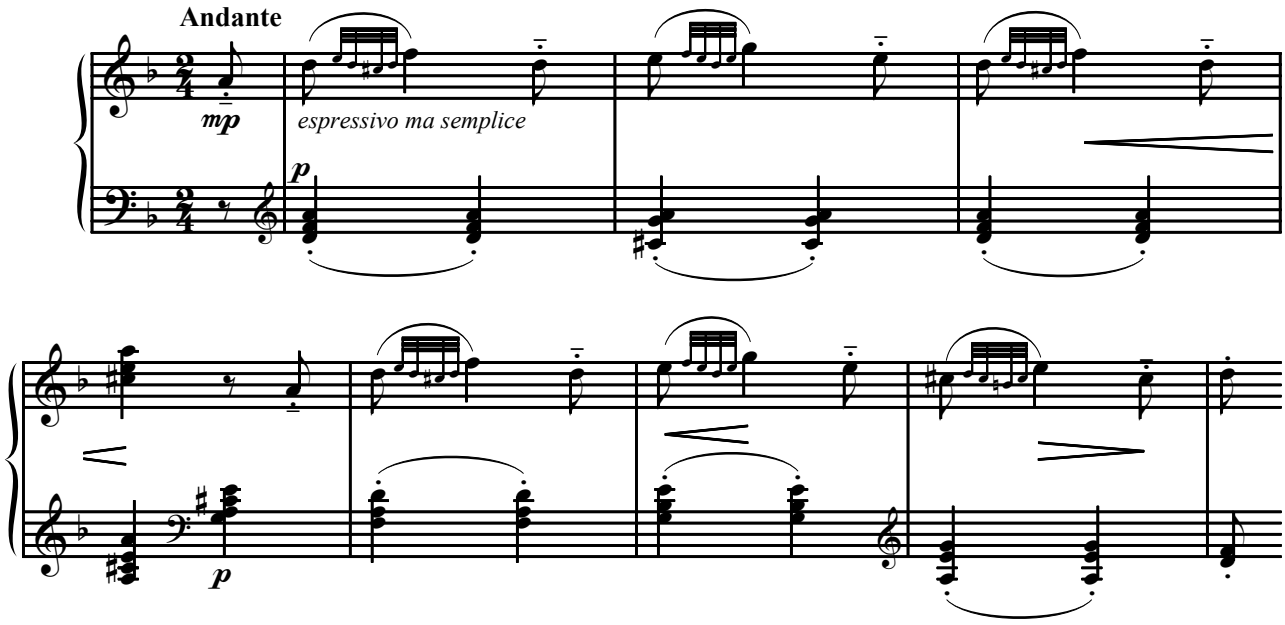


poco rit.

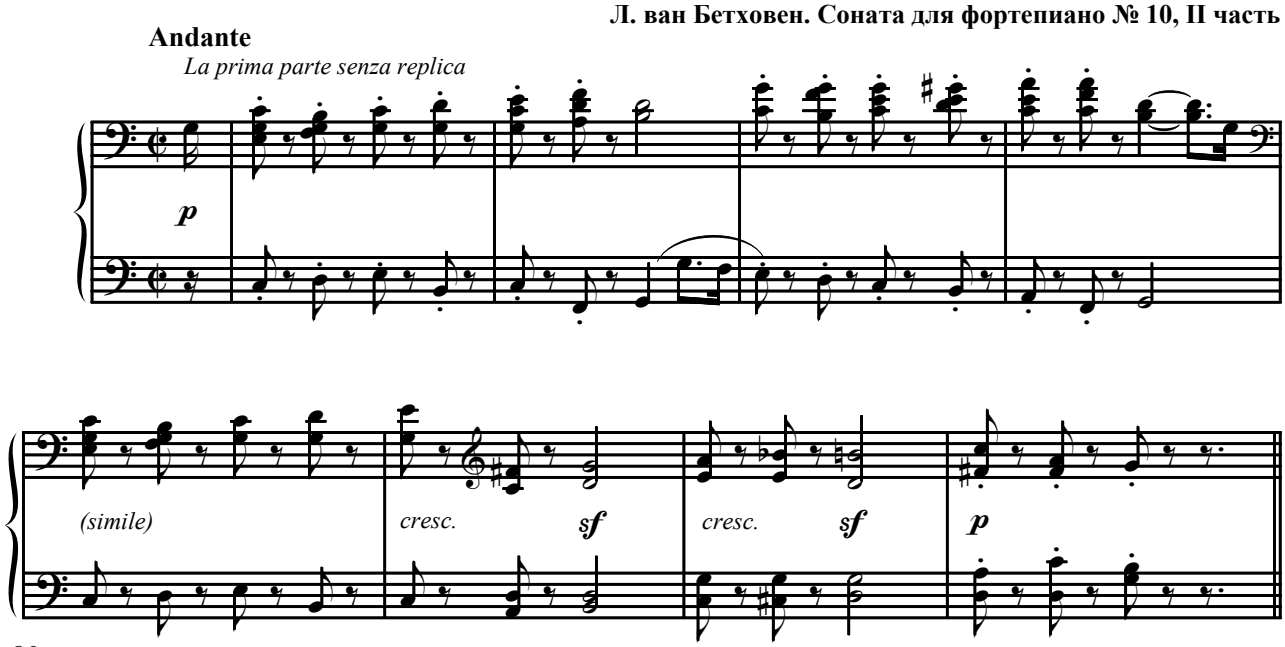
И о-на ска - за - ла от - ра-же - нью: "Ты, мо-е ли - цо, мо-я за-бо - та –

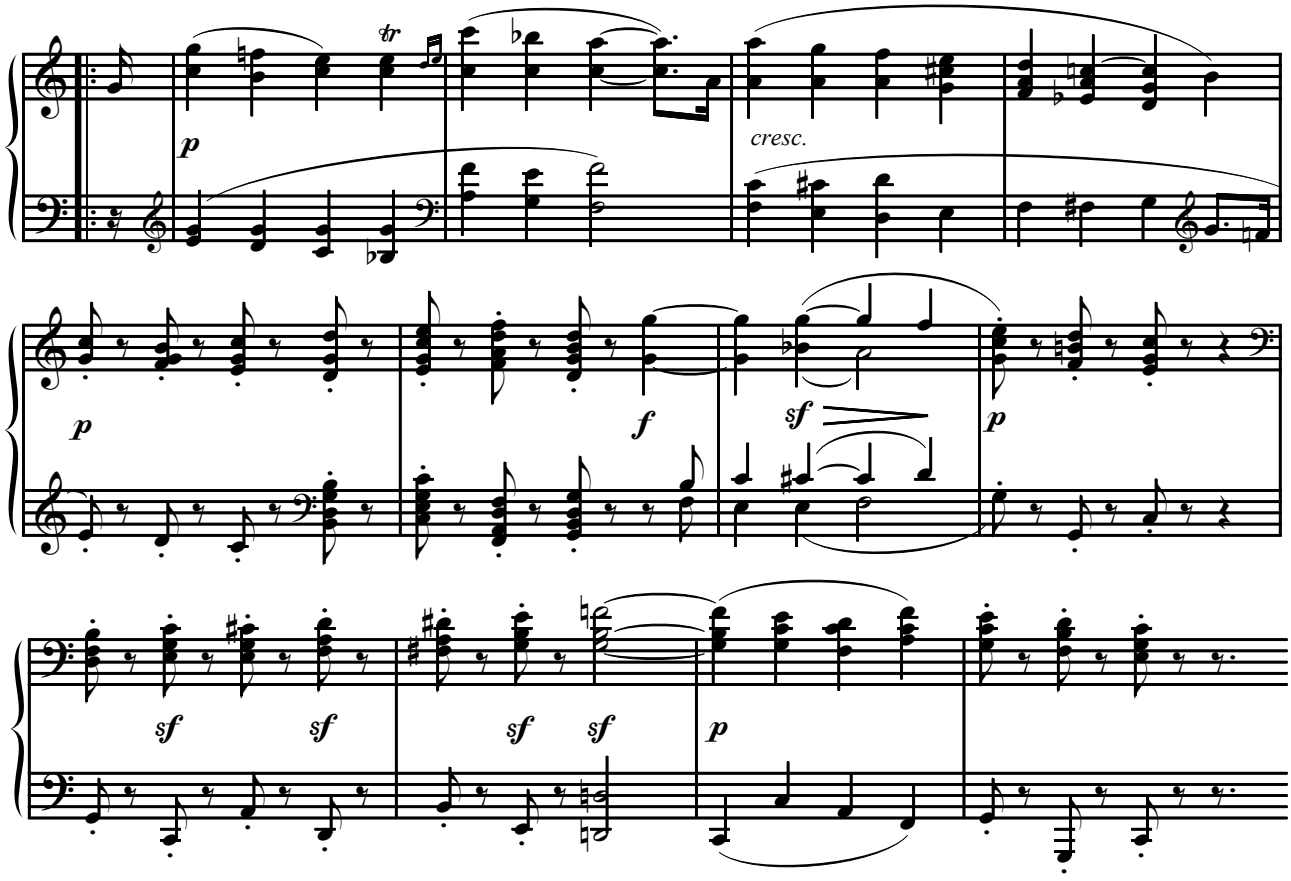


**В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, II часть**



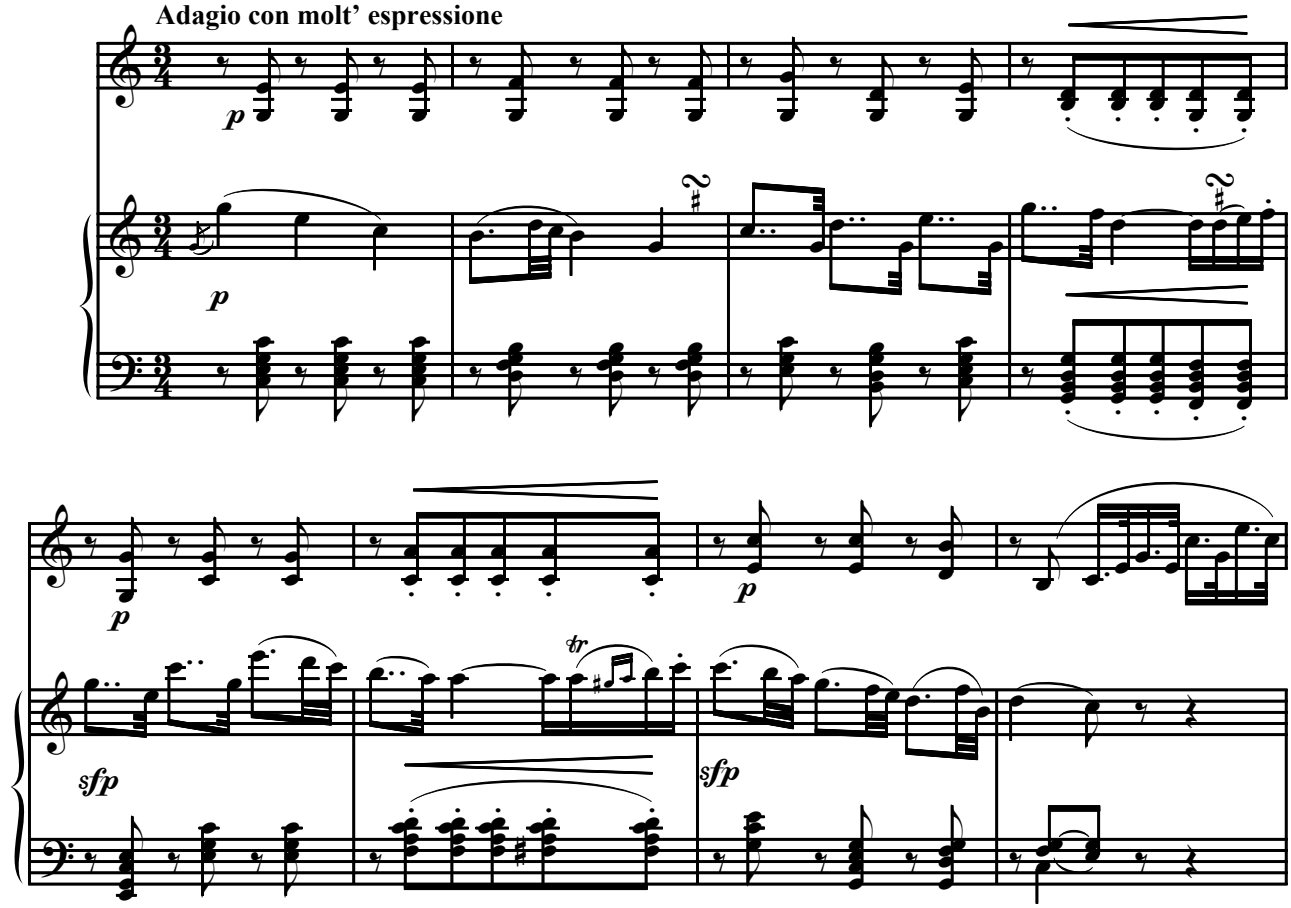

**Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 10, II часть**



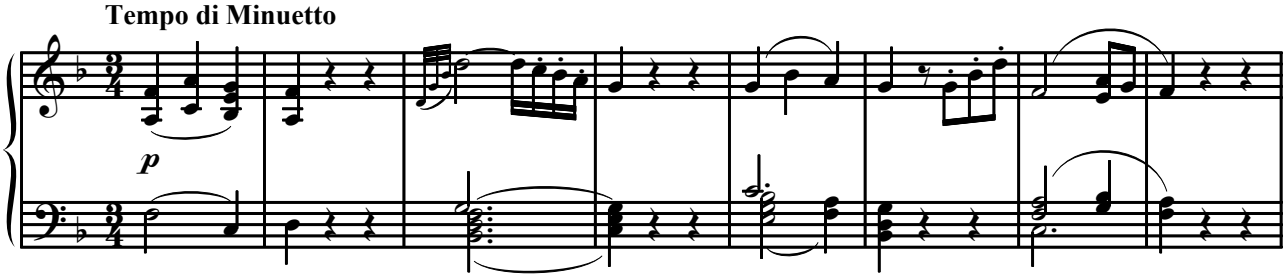



**Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 3, II часть**

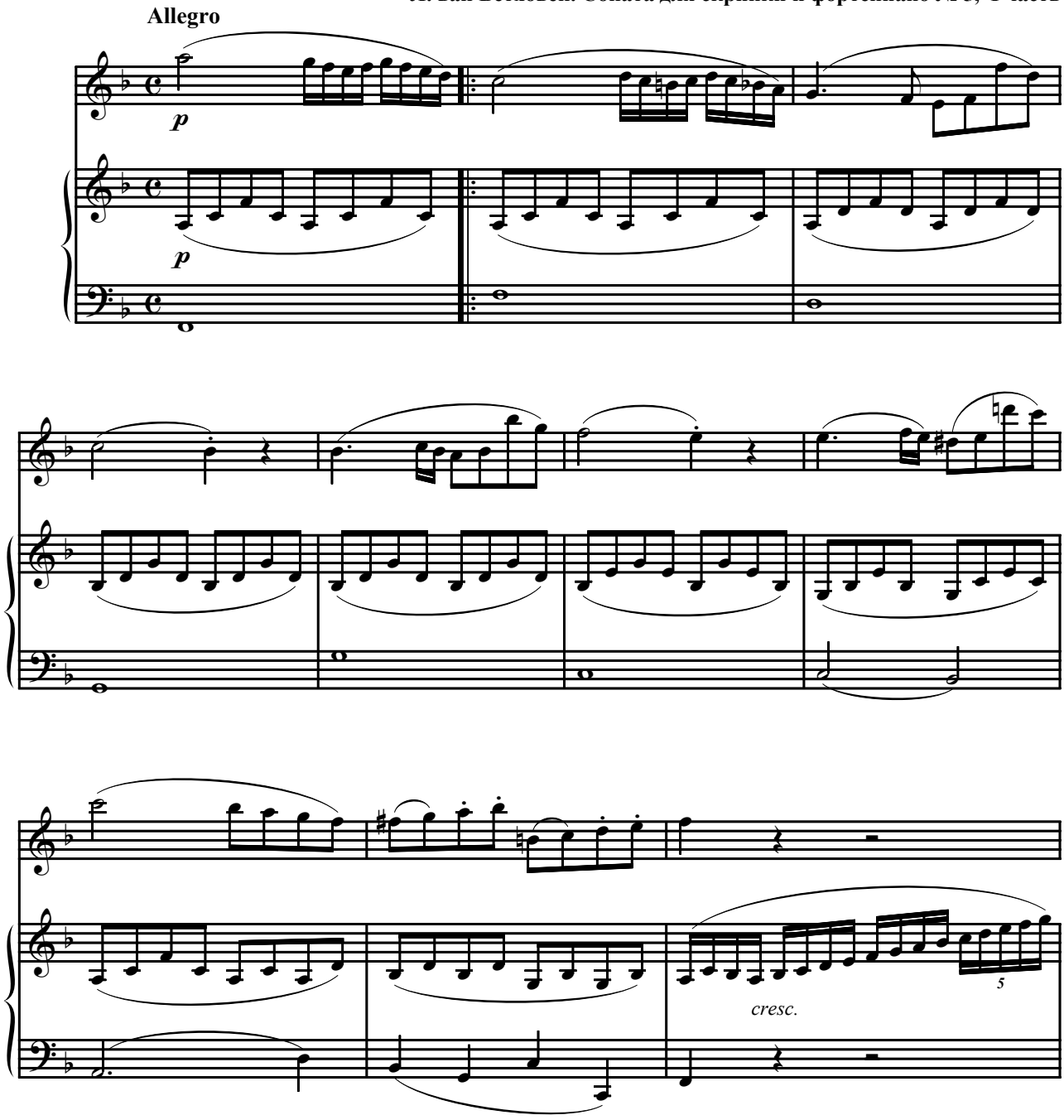
**Adagio con molt' espressione**



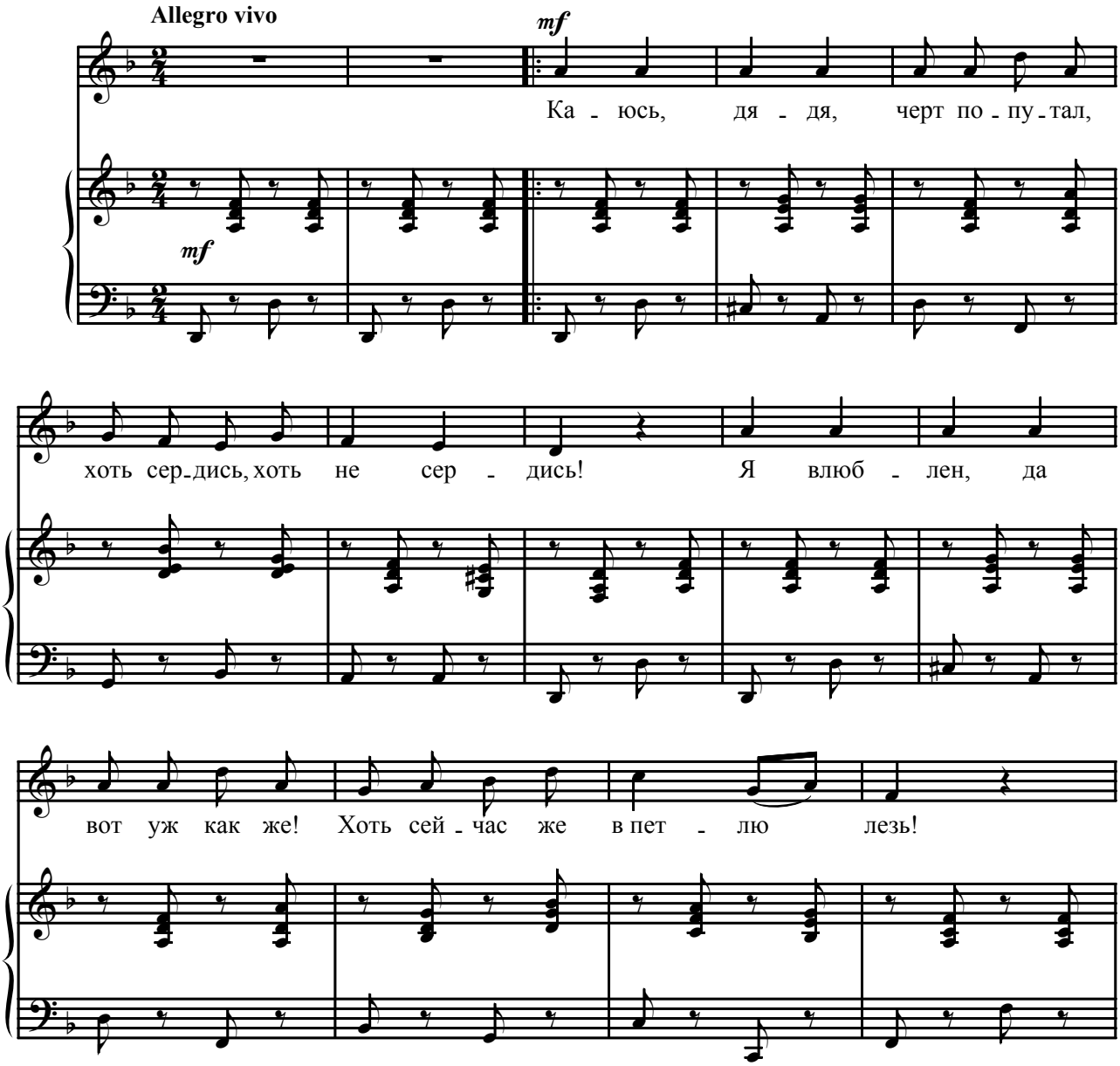
**В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано К 377, III часть**



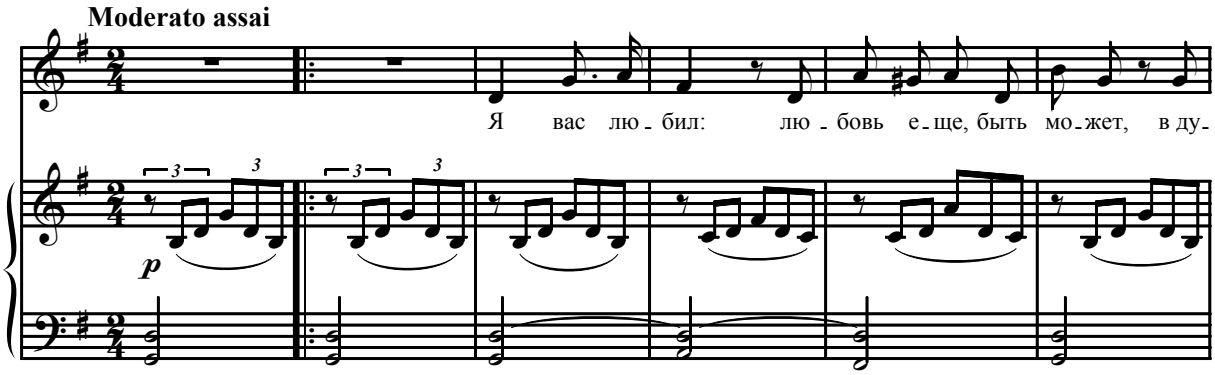

**Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 5, I часть**

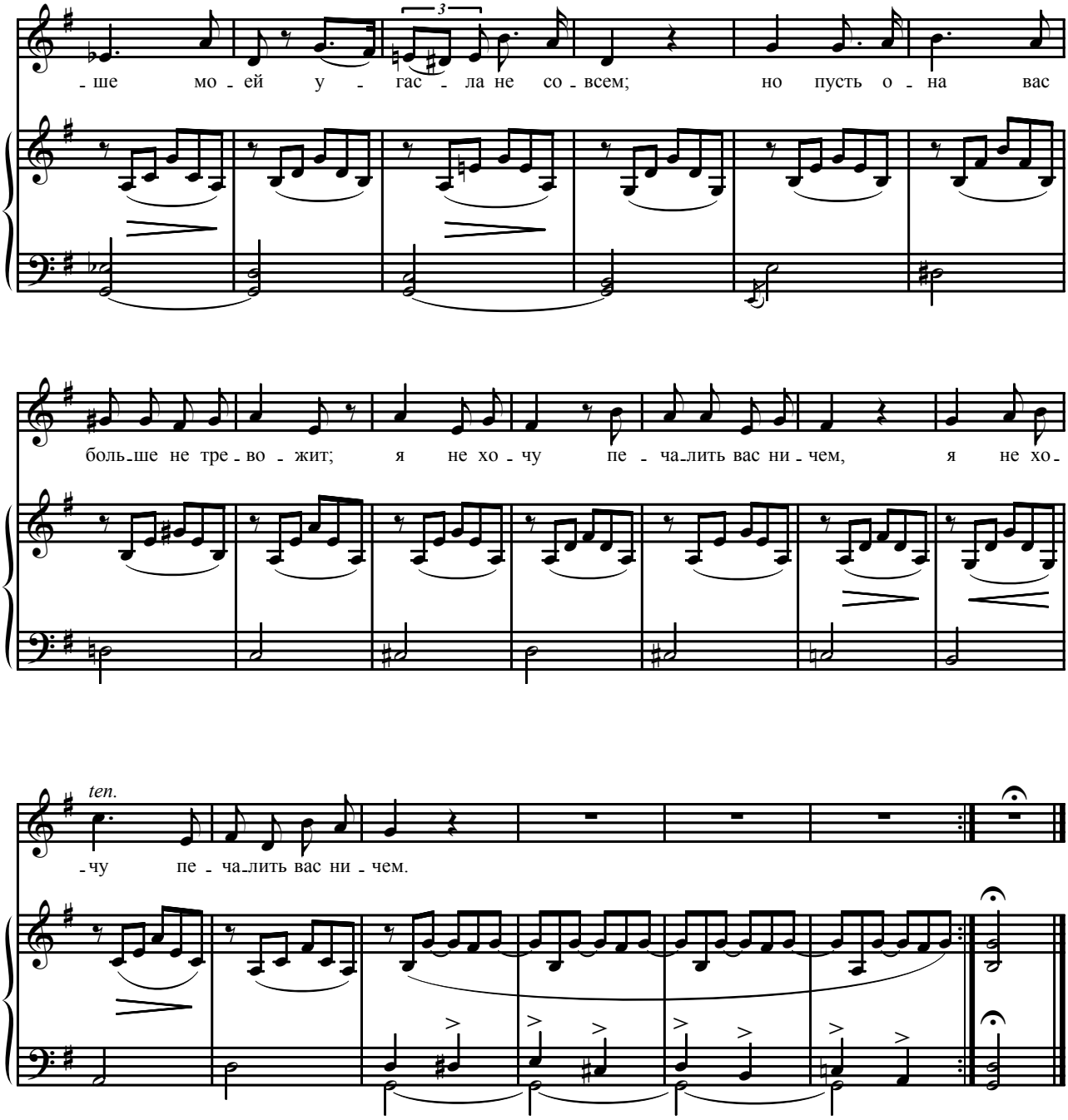


**А. Даргомыжский. «Каюсь, дядя...»**

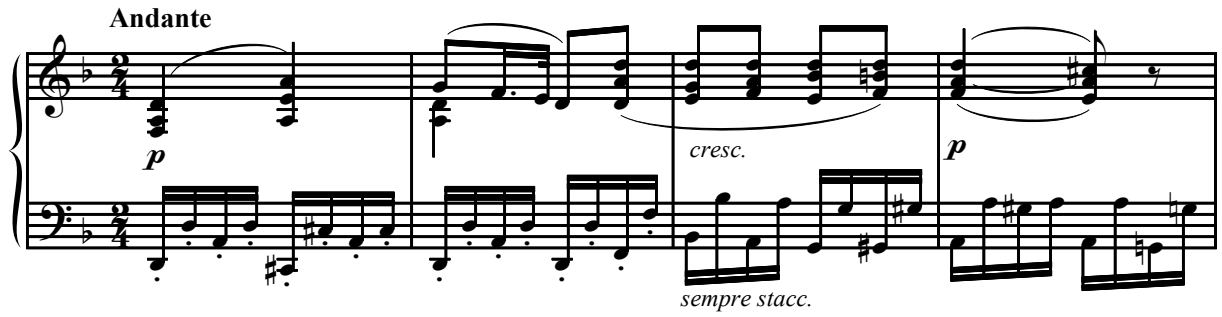


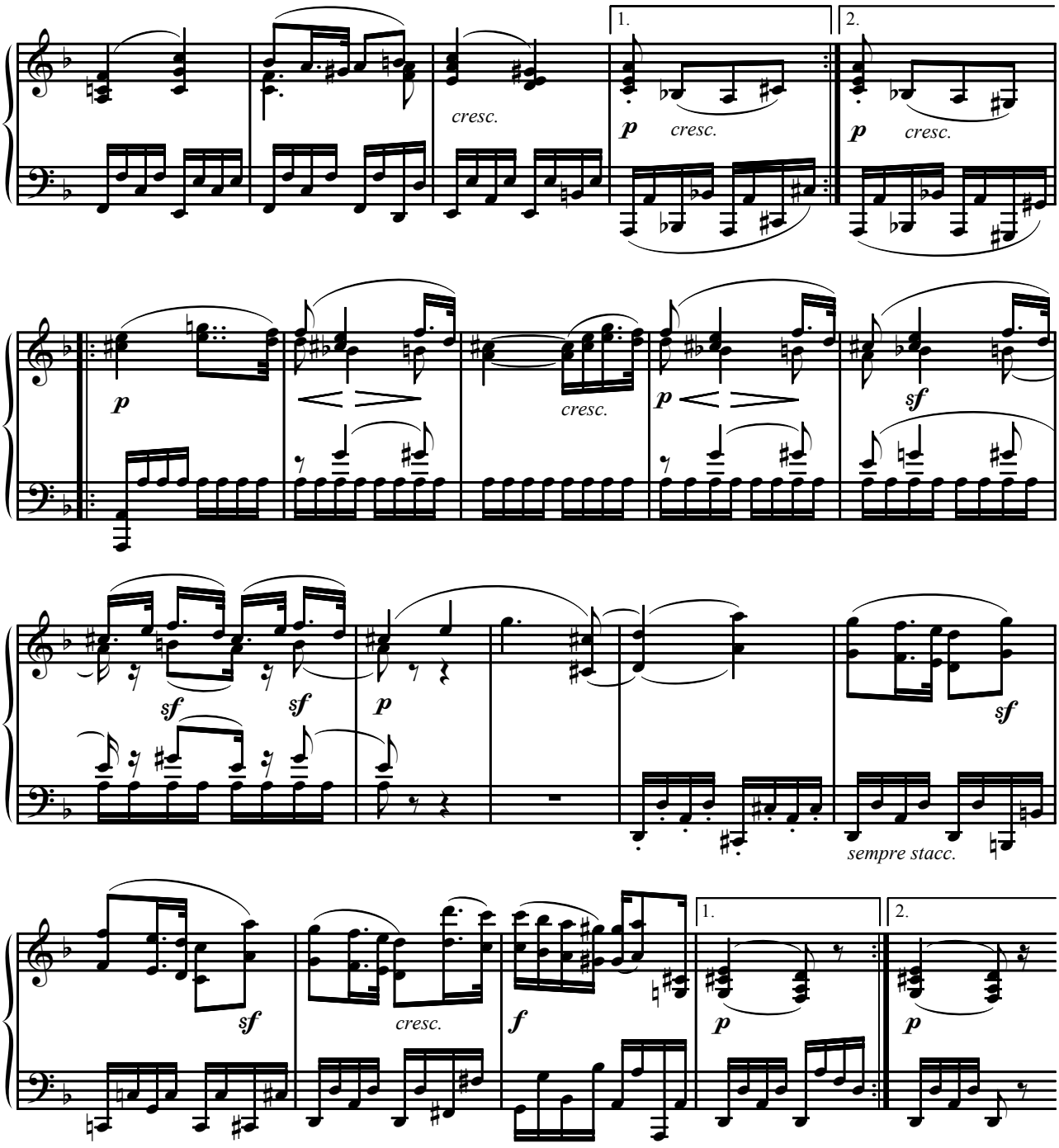

**А. Даргомыжский. «Я вас любил»**



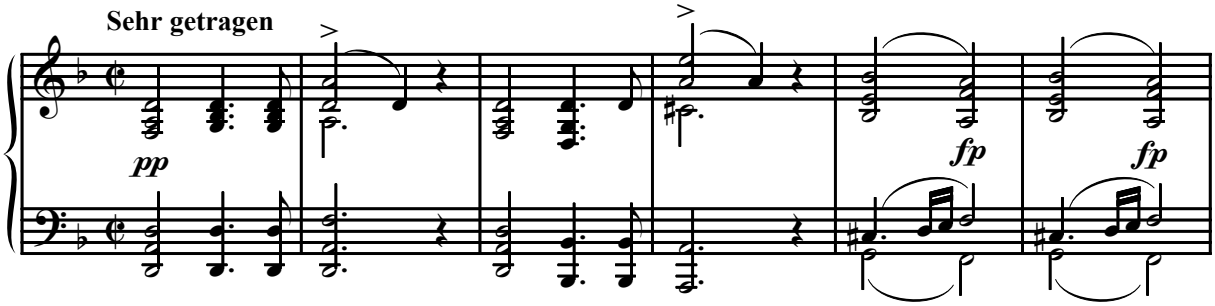


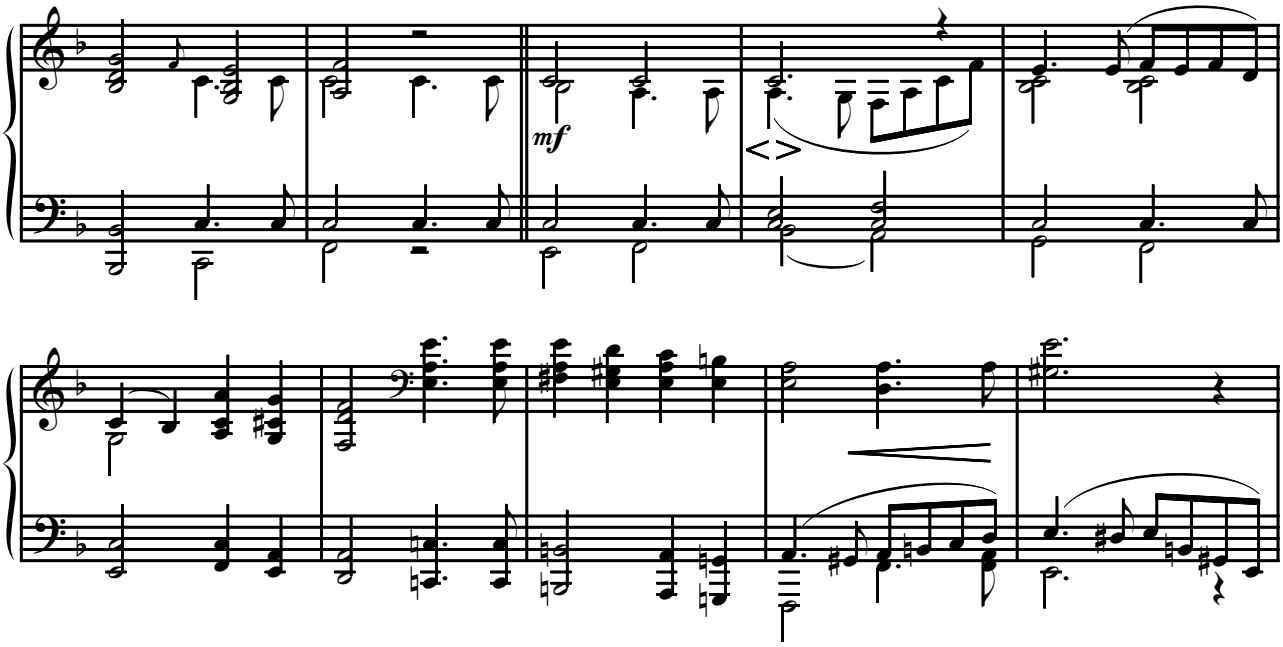

**Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 15, II часть**



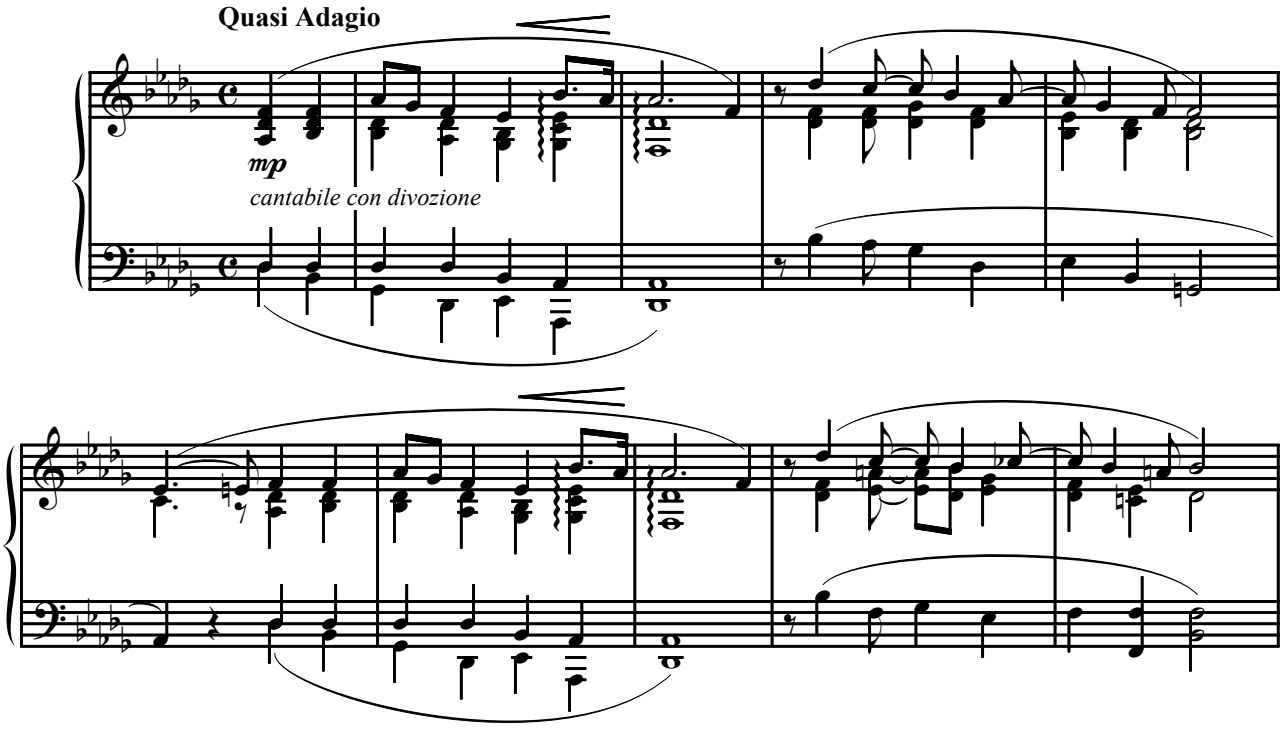



**Р. Шуман. Марш ор. 99 № 11**

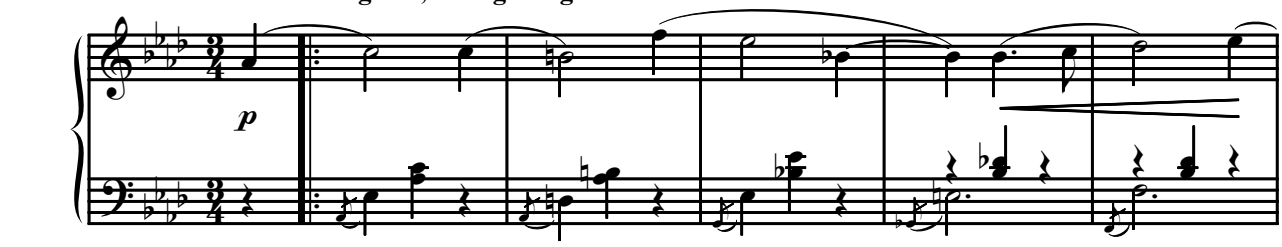


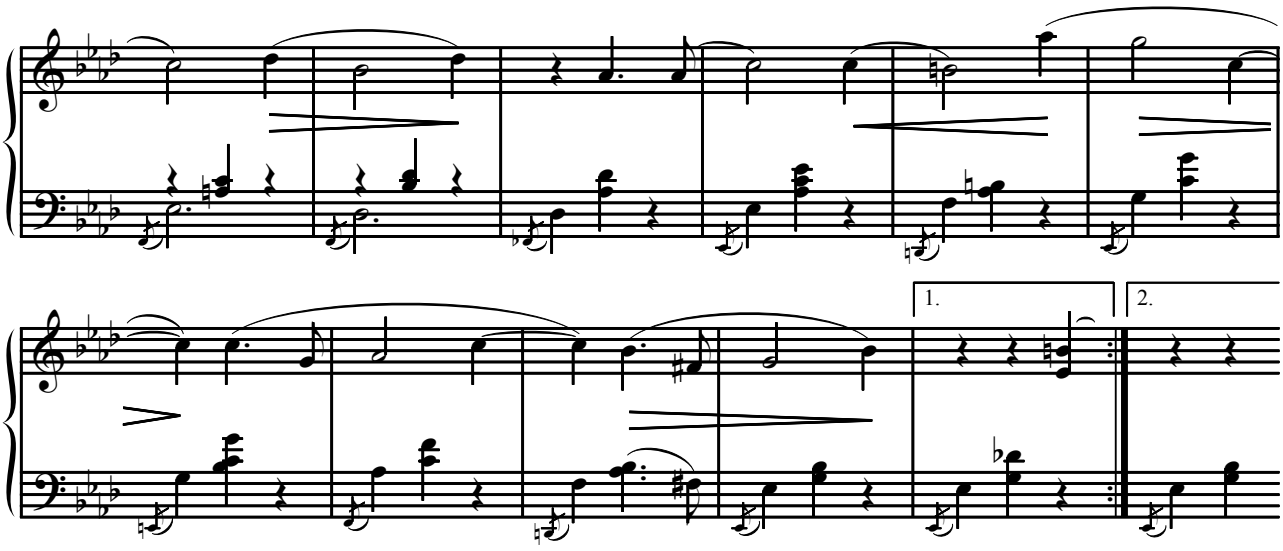



**Ф. Лист. «Утешение» № 4**

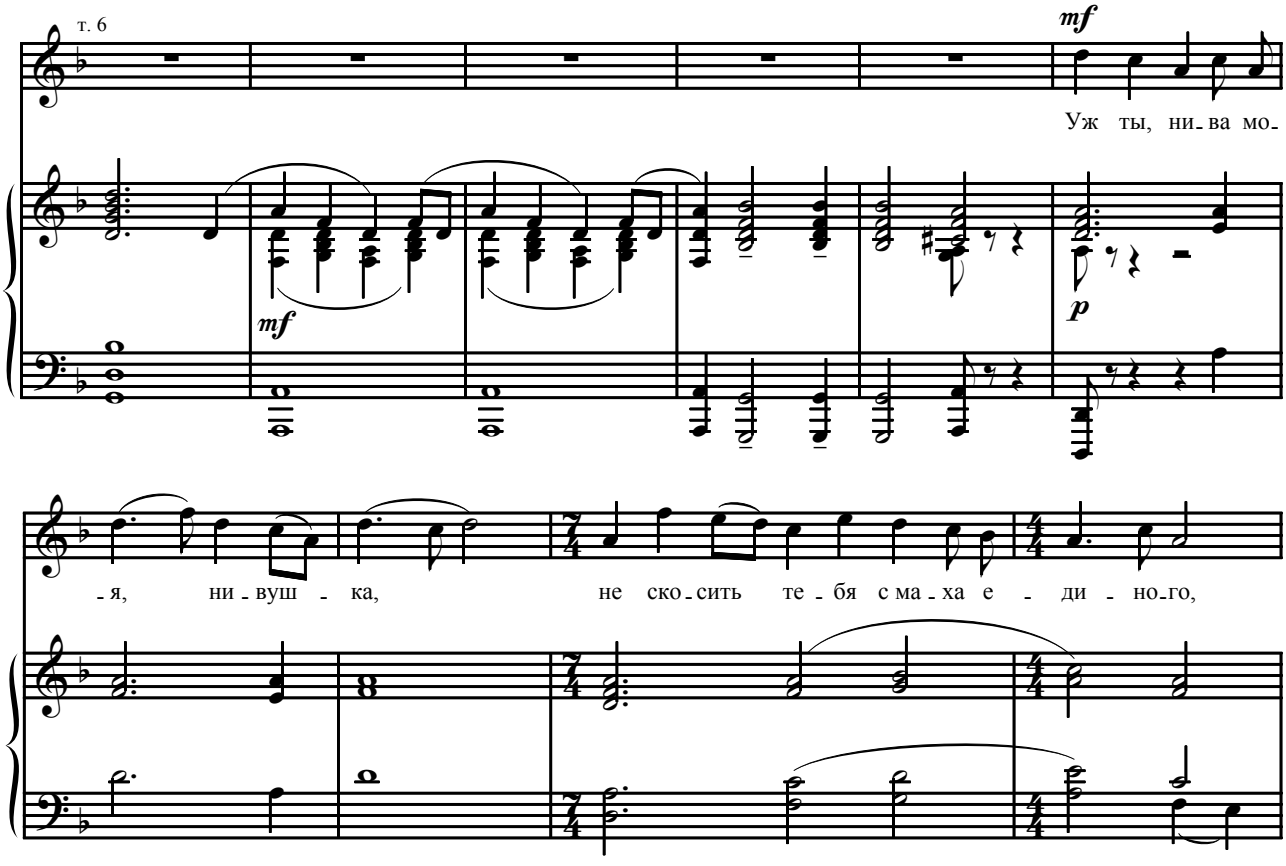



**Р. Шуман. «Листок из альбома» ор. 99 № 6**

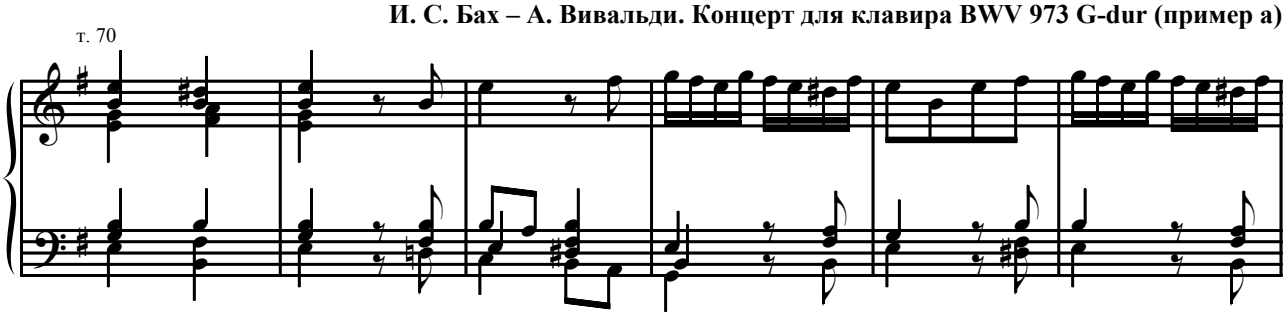


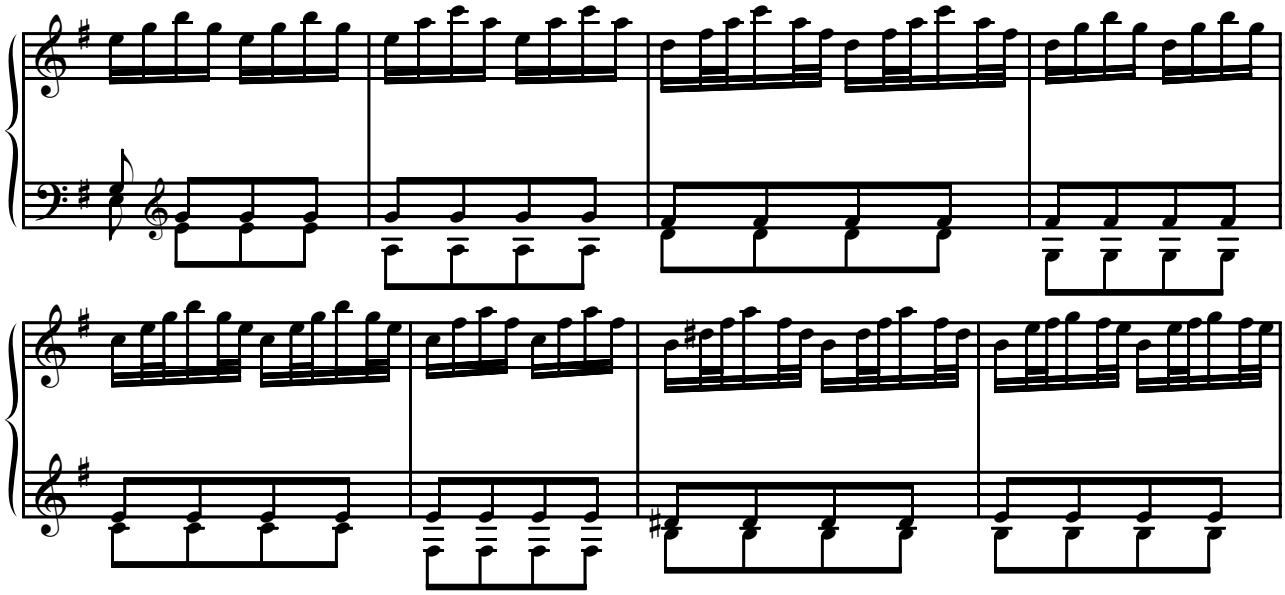



**С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя...»**

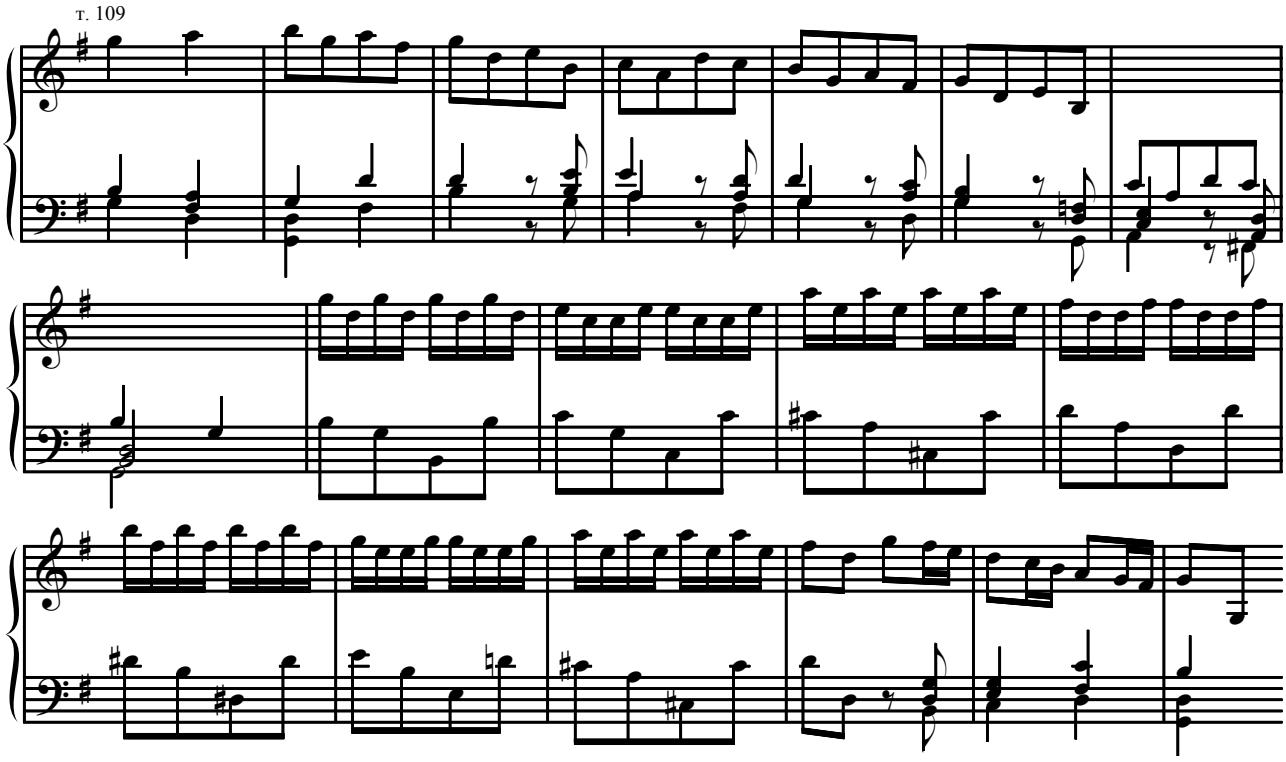



**И. С. Бах – А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример а)**

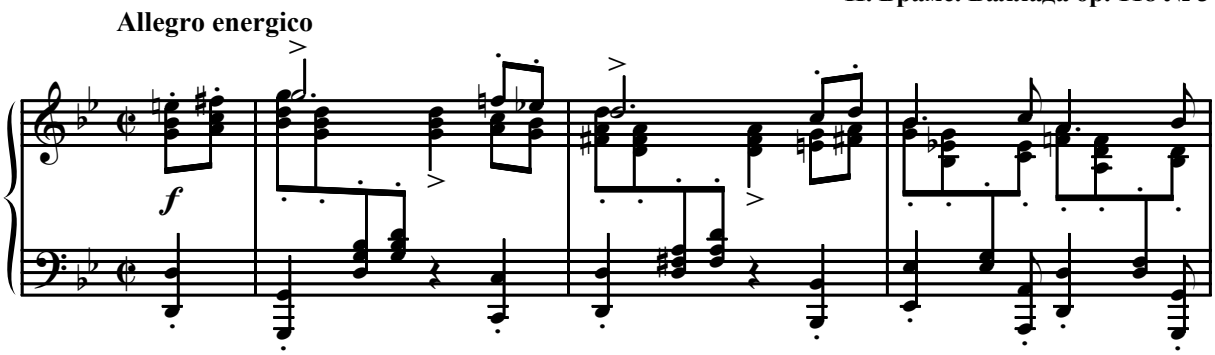


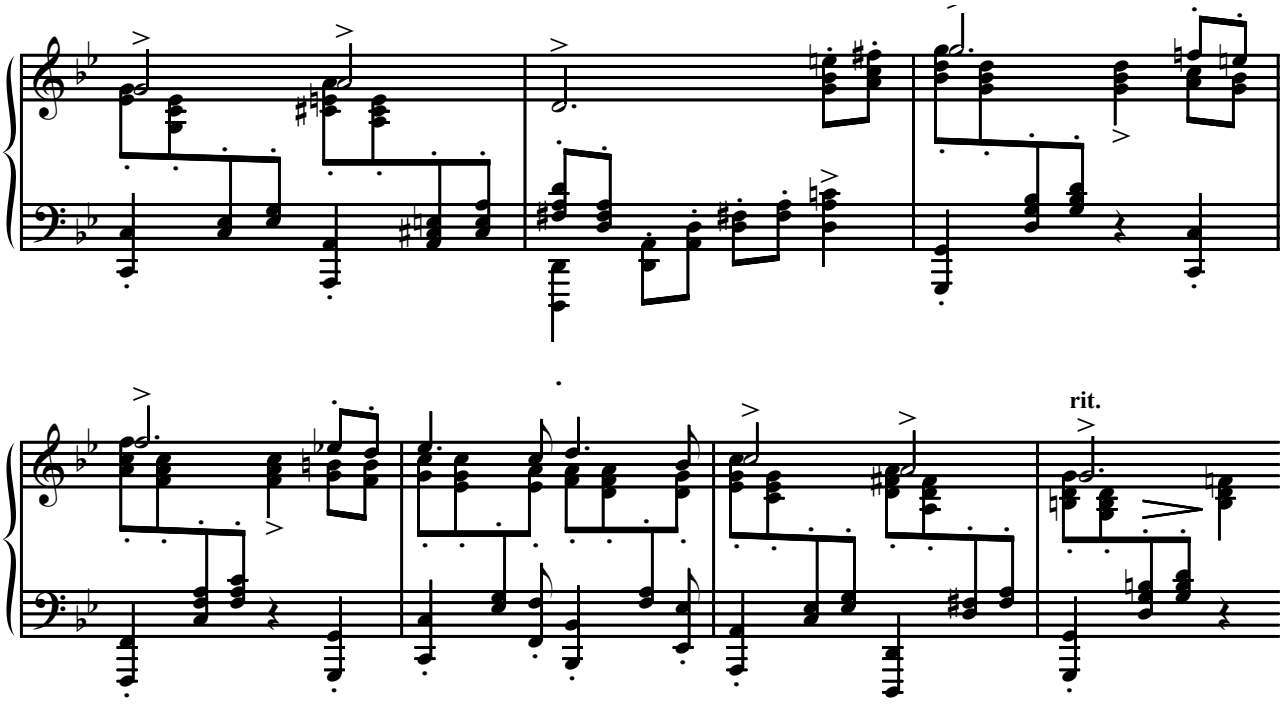


**И. С. Бах – А. Вивальди. Концерт для клавира BWV 973 G-dur (пример б)**

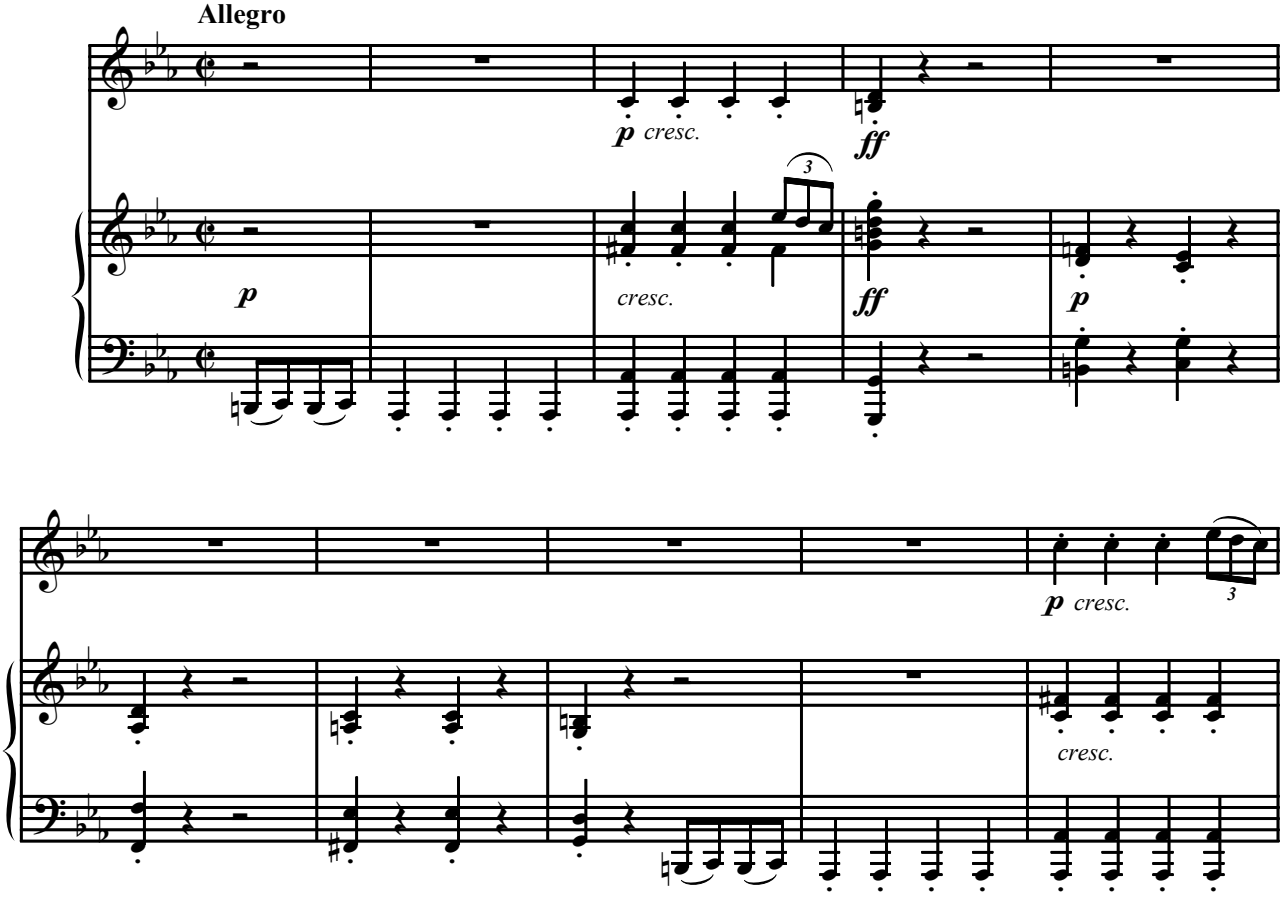


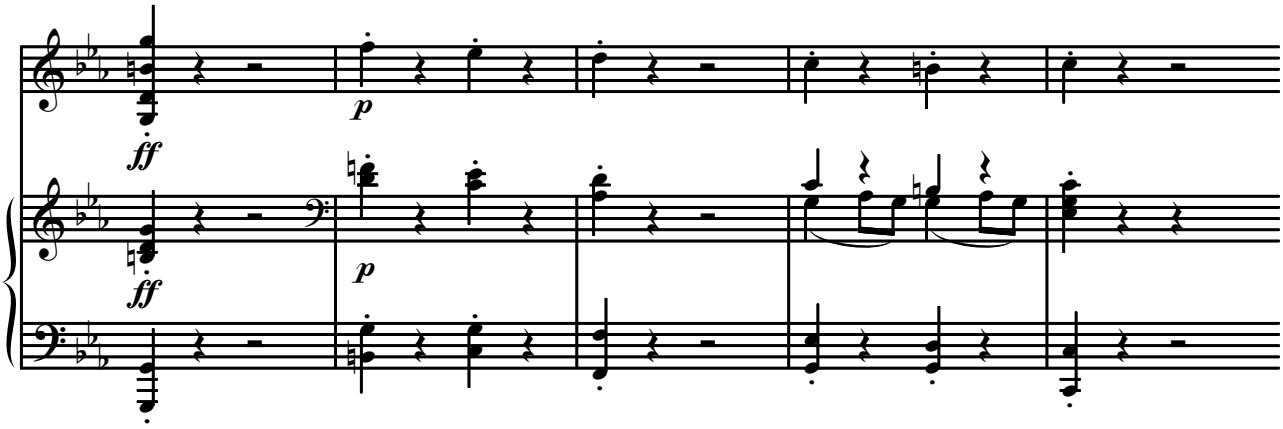

**И. Брамс. Баллада ор. 118 № 3**



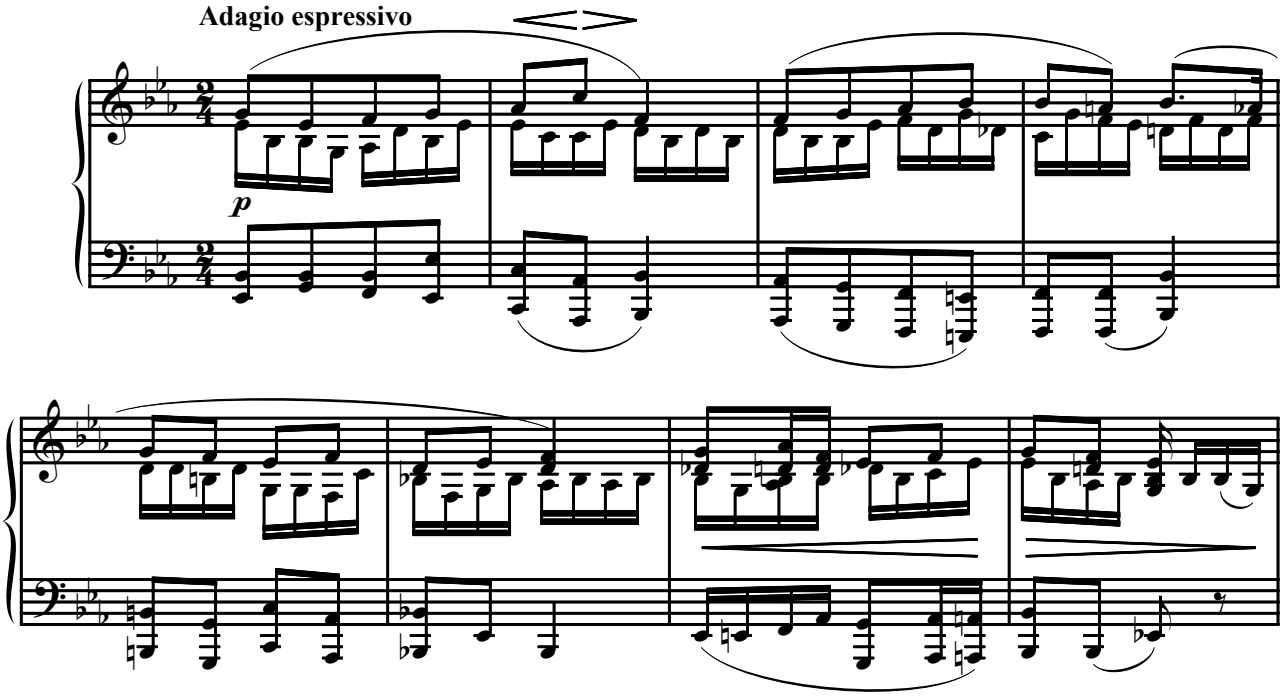



**Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 7, IV часть**

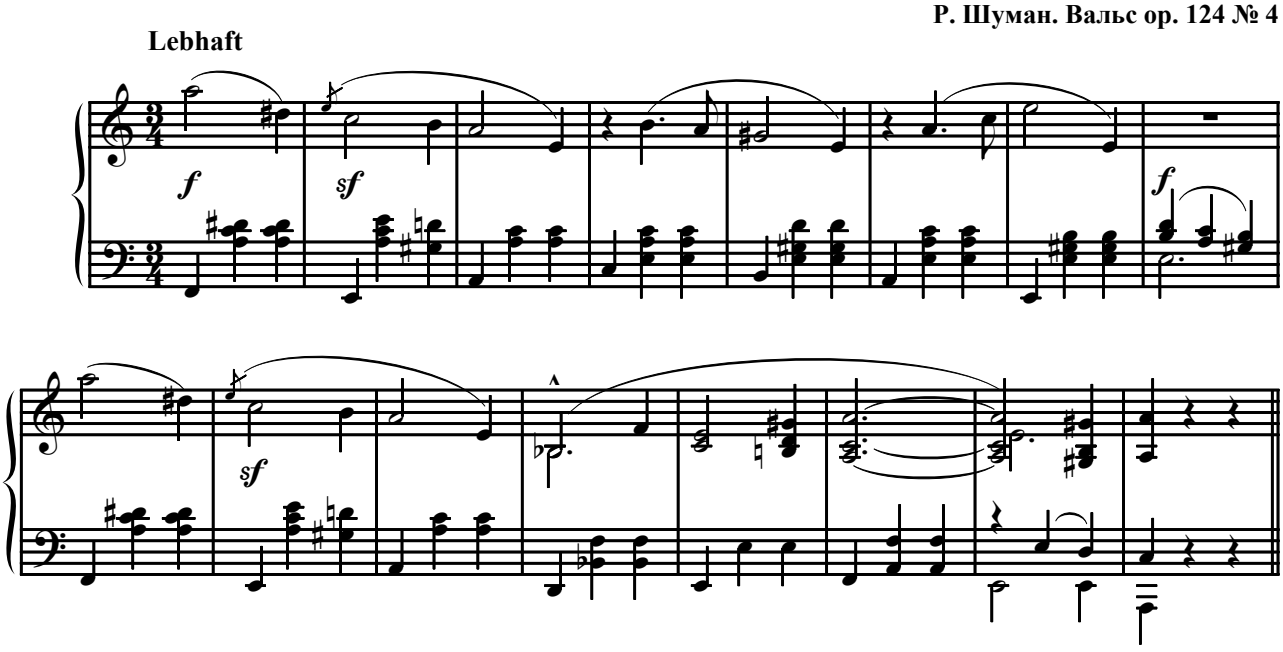




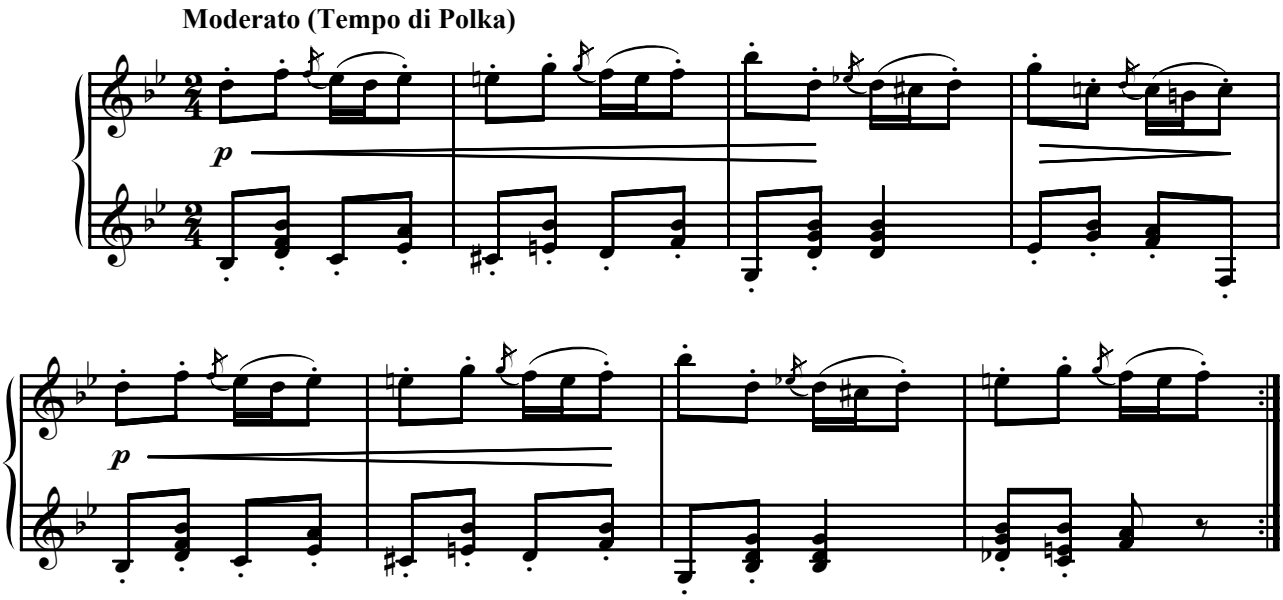

**Л. ван Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано № 10, II часть**



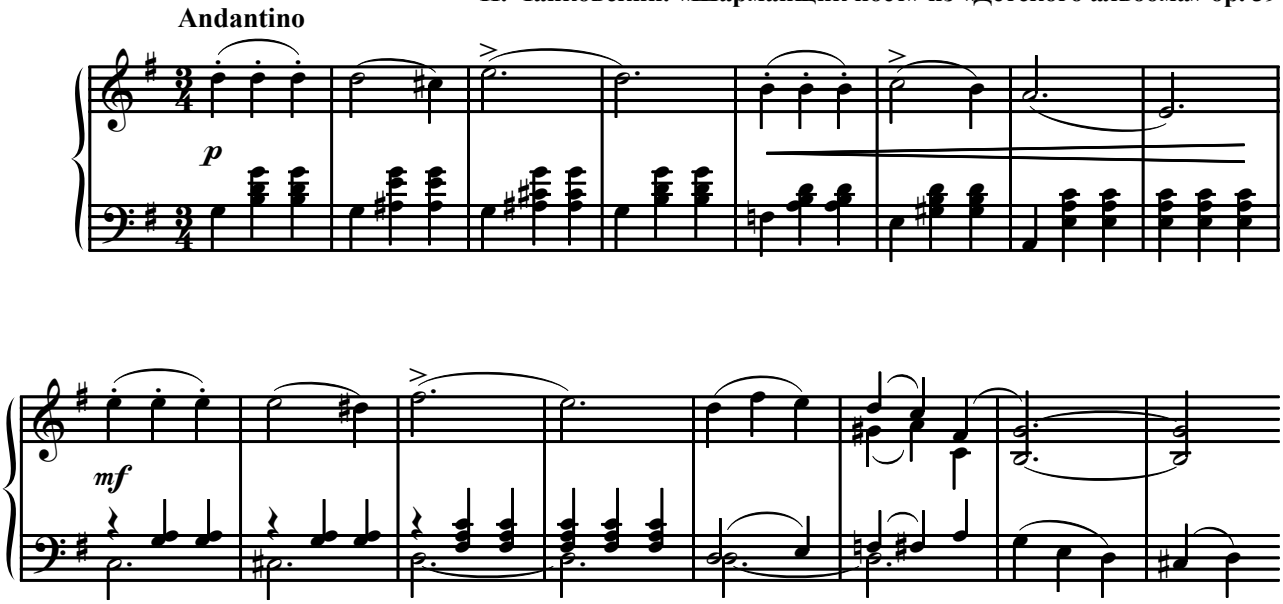

**Р. Шуман. Вальс ор. 124 № 4**



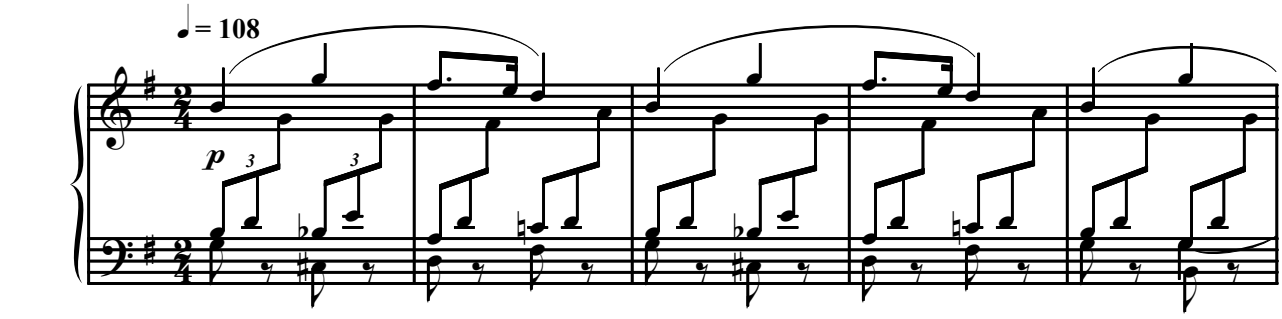
**П. Чайковский. Полька из «Детского альбома» ор. 39**

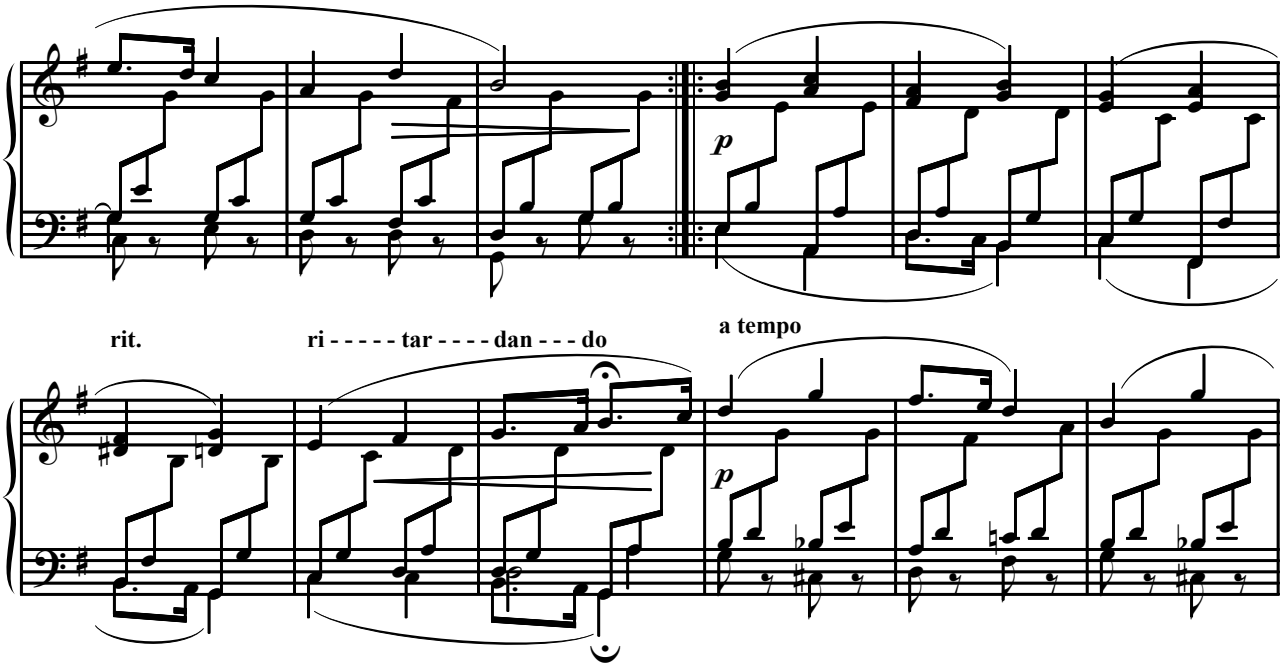



**П. Чайковский. «Шарманщик поет» из «Детского альбома» ор. 39**




**Р. Шуман. «О чужих странах и людях» из «Детских сцен» ор. 15**






КЮРЕГЯН Татьяна Суреновна
**ГАРМОНИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ**
Практическое руководство для иностранных студентов

*Редактор* Е. М. Шабшаевич
*Музыкальный редактор* С. М. Мовчан
*Компьютерная верстка, обложка* Е. А. Ларина

Подписано в печать 18.11.2011. Бумага офсет № 1. Формат бумаги 60x90/8
Печать на ризографе. Усл. печ. л. 11,5. Тираж 150 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6

# ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ»

## Раздел 1. Музыкальная культура первобытного общества. Музыкальная культура Древнего Востока. Музыкальная культура античности

### Культура и искусство первобытного общества

Истоки музыки кореняться в глубине веков. Древний человек уже был способьен различать звуковые тональности и даже упорядочивать их.

Попытки исследовать древнюю музыкальную культуру начались примерно с середины 19 века и опирались в основном на иконографческие свидетельства.

Можно сказать, что музыка зародилась примерно 40000 лет назад, когда человек научился имитировать природные звуки и отличать их от своей речи.

Первые убедительные свидетельства о музыкальных опытах относятся к эпохе палеолита. Люди каменного века изготовили первые примитивные музыкальные инструменты: колотушки и погремушки из черепов, которые заполняли семенами и сушеными ягодами, каменные плиты, имеющие твердую ребристую поверхность, по которой скреблик палкой, трубы-раковины, флейты из костей и рогов животных. И научились производить различные звуки.

Об этом говорят археологические раскопки.

Музыка быстро вошла в повседневную жизнь человека.

Некоторые ученые считают, что пение возникло раньше речи. Оно имело бытовой характер и помогало человеку в труде.

Особенности музыки первобытного строя:

1. связь с трудовым процессом (в охоте – сигналы, крики, шум, они перерастали в конкретные интонации, помогающие организовать коллективный труд людей).
2. связь с религией, магическая функция музыки. Люди зависели от природы, боялись ее проявлений и обожествляли природные стихии. Появлялись обряды, цель которых умилостивить духов природы.
3. синкретизм – изначальная неразделенность танца, слова, музыки, мимики, жестов.
4. складывались устойчивые мелодические попевки, которые заложили основу лада. Наиболее древним ладом является пентатоника.
5. появляются элементы многоголосия.

Следующий этап развития **музыкальная культура Восточных стран.**

Страны Древнего Востока: вавилонское государства, Урарту, Египет (конец IV тысячелетия до н. э. – 476 г. Н. э.), Финикия, Сирия, Индия (II половина III тысячелетие до н. э.), Китай (XIV век до н. э.).

Особенности музыкальной культуры:

1. тесная связь с религией (политеическая – многобожье) и поклонения силам природы.
2. покорение пустыни и водной стихии вызвало к жизни искусство монументальное, декоративное, рассчитанное на многих участников, в том числе и певцов-музыкантов.

распространенным жанром были массовые народные действа с музыкой и танцами. Действующими персонажами были боги. Музыка играла большую роль: песни с хором, пляски чередовались с драматическими сценами.

3. распространена храмовая музыка – музыка, звучащая во дворцах, в быту. Главным жанром были песни-гимны в честь царей.
4. возникновение театра. В Индии – кукольный, преобладали мифологические сюжеты. В театре появляются музыканты-профессионалы. Индийский стиль шрути (мелодия и сопровождающий ее подголосок в четверть тона). В Индии появляется новый жанр – рага (витиеватый мелодический стиль, богатый ритмически).
5. распространение получает инструментальная музыка. Египтяне играли на духовых инструментах и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях.

В индийской культуре распространены ударные инструменты: барабаны, таблы (богатая декоративная отделка кожей, камнями). Из духовых инструментов преобладали трубы, рога. Из смычковых – сорнаи, звучание которых по тембру близко человеческому голосу.

6. Функции музыки

- воспитательная,
- Развлекательная (придворная, народная),
- религиозно-магическая (обряды, усмирение зверей, сил природы. Вызывание дождя).

7. Нотация. Древняя Индия создала для своей музыки оригинальную нотацию. Звуки обозначались слогами некоторых санскритских слов, определявших значение или место звука.

Сложилась система линий, черт, точек – для обозначения регистра, ритма, интервалов шрути.

## Музыкальная культура античности

Музыкальная культура античности является высшим выражением культуры Древнего мира. Понятие «античная культура» включает в себя культуру Древней Греции и Древнего Рима.

Античное искусство (музыка, скульптура, архитектура, литература) оказало влияние на все следующие эпохи своей гуманистической направленностью – интерес к человеку, его внутреннему миру и внешнему облику. Это найдет отклик в эпоху Возрождения, Просвещения.

Искусство античность воспело человека, его красоту, силу, духовность. Главным образом искусства становится человек, его гармоничные отношения с окружающим миром, природой.

Классическое греческое искусство проникнуто радостью бытия, преклонением перед красотой человека.

Древнегреческая культура – II тысячелетие до н. э. Время ее наивысшего расцвета – V – IV вв. до н. э.

Греческая музыка практически не сохранилась. О ее реальном значении можно судить по той важности, которая придавалась музыкальному искусству в воспитательной системе классического периода.

Эпоха древнегреческого искусства оставила нам немало памятников культуры, одним из которых явились произведения Гомера. Из поэм Гомера мы узнвем, чо музыка была тесно связана с поэзией. Из «Одиссеи» - о существовании профессиональных певцов –

аэдов, которые рассказывали о мифических и героических подвигах в сопровождении игры на форминге.

Из «Илиады» узнаем о песенных жанрах – свадебных, трудовых, похоронных. Различные песенные жанры в сопровождении инструментов кодировались номами, мелодиями-моделями.

В VII – VI вв. до н. э. в Греции появляются разные виды вокальной музыки: это хоровые военные песни, сольная лирика.

На острове Лесбос появляется музыкально-поэтическая школа поэтессы Сафо. Большое распространение получает вокальная кантилена под аккомпанемент лиры. Возникают хоровые застольные, хвалебные, духовные песни.

В городе Фивах также расцвета достигает хоровая лирика. Здесь можно отметить творчество Пиндара.

Наивысший расцвет греческое искусство получило в Афинах (правление Перикла).

Источником, постоянно питавшим творчество греческих художников, была мифология. Например, скульптурные изображения богов.

В античном театре главными героями также становятся боги.

Главным жанром в античном театре была трагедия. Ее источником был гимн в честь бога вина и плодородия Дионисия – дифирамб.

Аристотель: «Трагедия возникла от запевал дифирамбов».

Этимология термина «трагедия» - «трагос» («козел»), «оде» («песнь»).

В хвалебном гимне Дионису сочетаются элементы театрального действия с пляской, пением, игрой на инструментах.

«Дионисии» представляли собой круговую пляску участников в козлиных шкурах, с козлиными рогами, бородой из дубовых листьев, венками из плюща.

В гимнах были четкие разделения партий на партию певца (запевалы), партию чтеца и партию хора.

Дифирамбы явились источником античной трагедии, которая достигла своего расцвета в творчестве Эсхилла, Софокла и Эврипида. В основе трагедий лежат конфликты, отражающие глубокие противоречия жизни: любовь, дом, интересы общества и судьбы людей, свобода личности и судьба, жизненные обстоятельства.

Музыка в трагедии помогала раскрыть эмоциональную сторону происходящего, глубже проникнуть во внутренний строй драмы.

Другим жанром древнегреческого театра была комедия. Она включала хоровую и сольную музыку. достигла расцвета в творчестве Аристофана.

До нас дошло очень мало фрагментов греческой музыки. Один из них – фрагмент из «Ореста» Еврипида, два дельфийских гимна Аполлону (130 и 128 гг. до н.э.), эпитафия Сейкилу (1 в.н.э.), несколько инструментальных фрагмента и 2 гимна Гелиосу и Немезиде, приписываемые Мезомеду (2 в.н.э.).

Теория. В Древней Греции впервые появляется законченное учение о ладах, возникает система буквенной нотации, формулируются законы музыкальной акустики.

Основой греческой музыкальной системы был тетрахорд. четыре ноты вместе образовывали два интервала целого тона и один интервал полутона. Лады, дорийский, фригийский и лидийский, образовывали гаммы, состоящие из 2-х тетрахордов одного рода. Обычно дорийский лад соответствовал диатоническому звукоряду, нисходящему от «ми» до «ми», фригийский – от «ре» до «ре», лидийский – от «до» до «до».

Появляется учение об этосе, закрепившее представления греков об общественно-воспитательной роли музыки. Оно утвердило мысль о содержательности музыкального

искусства. Над учением об этосе работали философы и поэты Платон, Аристотель, Аристоксен, Эвклид.

**Культура Древнего Рима (VIII век до н. э.)**

Рим – могущественная держава, ведущая завоевательные войны. Основой производства является рабский труд, он тормозил развитие производства. Восстания рабов.

Для эпохи характерно:

Упадок сельского хозяйства, ремесел, торговли, мятежи в армии, вторжение варварских племен.

Кризис рабовладельческой системы привел к разделу империи на восточную (Византия) и Западную (Римская империя).

В 476 г. Был низложен последний император. Римская империя прекратила свое существования.

Римская культура была основана на греческих образцах. Были ввезены греческие рукописи, скульптуры, греческий язык, переведена «Одиссея», трагедии и комедии.

Архитектурные памятники Рима представляют собой триумфальные арки, зрелищные сооружения.

В литературе господствовал латинский стиль. Среди поэтических произведений большой популярностью пользовались Оды Горация, лирика Катулла, элегии Овидия, произведения Вергилия.

Вначале римская музыка характеризовалась преобладанием духовых инструментов. Известно, что римляне обращались к музыке в наиболее торжественных случаях, связанных с культом, театральными представлениями, с военной жизнью

Музыка была частью синкретических представлений. Танцы, пантомимы сопровождались пением хора, игрой на инструментах.

С постепенным завоеванием Средиземноморья, а также с влиянием азиатских и египетских культур в Риме появились струнные и ударные инструменты и гидравлос.

С появлением нового учения – христианства, изменился характер музыки. Христианство отвергало богатство, славу, земные радости, исповедывало равенство перед богом. Формировалась церковь.

Музыка ранних христиан представляла собой молитвенные песнопения. Церковные обряды сопровождались культовой музыкой. Псалмы, гимны и духовные песни.

## Раздел 2. Музыкальная культура и искусство эпохи Средневековья 2 – 3 вв. н. э. – 14 в. н. э.

Основными ориентирами для определения границ средневековья одни ученые считают принятие христианства, другие – смену рабовладельческого строя феодальным.

По сравнению с античным миром средневековье имеет различия и в культуре, и в мировоззрении, и в религии.

В античности города назывались «полисами» и играли важную роль в жизни населения. В эпоху Средневековья основными правящими центрами являются замок и церковь.

В Древней Греции граждане имели свои права, а в средневековье - только феодалы и господствующие классы имели право распоряжаться жизнью народа.

В Древнем мире каждый человек мог исповедывать ту религию, которая нравится. В Средневековье основной религией становится христианство, претендующее на роль мировой религии.

В эпоху раннего Средневековья христианство выступало главным хранителем античной культуры. Оно принесло варварским народам понятие морали, нравственности, долга, духовного совершенства. Через христианство в Европу пришла грамотность.

Церкви и монастыри становятся очагами средневековой культуры. При монастырях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резания по дереву, певческие капеллы.

Характер искусства средневековья также отличался от античности. У древних греков на первом месте был реализм, гуманизм, воспевание красоты внешней и внутреннее богатство.

В средние века идеалы искусства меняются. Появляется культ человеческого духа, отрицание земной жизни, подчеркивается несовершенство земного облика.

Характерная черта искусства – связь с церковью. Церковь в силу своих канонов ограничивала художников, но в то же время церковь воспитывала и обучала. В церкви шло обучение музыки, в церкви работали художники, архитекторы.

Сюжеты всех видов искусства: музыки, живописи. Архитектуры – повторялись:

распятие, благовещение. Т. е. содержание евангелия питало искусство.

Музыкальное искусство средневековья существовало в разных формах:

- церковная музыка
- народное искусство
- светская музыка

**Теория музыки**

Музыкальная теория средневековья достигла больших результатов в разработке учения о ладах и в создании системы нотации. Трактаты: Августин «о музыке», Боэций «Об установлении музыки».

Ирландец Алкуин изложил систему в8 церковных ладов.

Реформа нотного письма принадлежит Гвидо Аретинскому: наличие 4 линеек, терцовое соотношение между отдельными линейками, ключевой знак, раскраска линий. Название тонов: ут, ре, ми, фа, соль, ля. В XVII веке итальянец Боночини ввел «си».

**Церковная музыка**

В церкви отношение к музыке было двойственным. С одной стороны, музыка считалась мирской, греховной по своей сути, поэтому она осуждалась церковью и подвергалась гонениям.

С другой стороны, церковные деятели не могли не считаться со способностью музыки воздействовать на массы людей. Отсюда стремление церкви обставить свой культ с помощью пения наиболее впечатляюще для прихожан.

В разных странах утверждался свой стиль богослужебной музыки. встала задача создания единого ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. в течении трех веков многие ученые монахи работали над этим.

Результатом явился обширный кодекс начала VII века, главную роль в создании которого приписывают папе Григорию I (540 - 604). Отсюда и название этого кодекса «Григорианский антифонарий», а самого песенного стиля – грегорианское пение. Это были песни-молитвы, предназначенные для мужского хора. Исполнялись они в унисон и получили название григорианских хоралов. Они исполнялись в манере «cantus firmus», что означает «голос неизменный». Исполнялись они на латинском языке. Для них характерно: поступенное движение, плавность, отсутствие скачков в мелодии, крупные длительности, неторопливое движение.

Григорианские хоралы распространились по всем странам Европы. Поскольку запись звуков была относительной, поэтому исполнить одну и ту же мелодию одинаково было невозможно. Для этого в распространении григорианских хоралов участвовали специальные люди, посыльные, которые хорошо знали тот или иной григорианский хорал.

Один из древнейших видов григорианского пения – псалмодия. Это протяжная, в очень узком диапазоне речитация латинских молитвенных текстов в прозе.

Юбиляция – мелодическое построение в конце псалма на словах «Аллилуйя». На одно слово приходится широкий мелодический распев. Здесь полностью торжествует мелодия, как бы возносясь над текстом, приобретая импровизационный характер. Юбиляция – это единственная эмоциональная вспышка в пении.

Гимн. В отличие от хоралов, гимны опирались на стихотворные тексты, причем специально сочиненные. Их напевы мелодически более развиты, интонации разнообразнее и живее. Чем в псалмах. Ритм более ясен и оживлен. Мелодии песенного склада, нередко лирические.

Церковь долгое время запрещала гимны. Позже гимны стали понемногу допускаться в церкви, но лишь в виде кратковременных «вставок» в богослужебный ритуал.

В григорианском искусстве закрепились 2 формы пения:

1. антифонное (чередование двух хоров)
2. респонсорное (основано на сопоставление сольных и хоровых эпизодов).

Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

Месса – циклическое произведение, состоящее из 5 частей.

Первая часть – «Kyrie eleison» («Господи помилуй»).

Вторая часть – «Gloria» («Слава») – благодарственный гимн Богу.

Третья часть – «Credo» («Верую») – центральная часть литургии, в которой излагаются основные догматы христианского вероучения.

Четвертая часть – «Sanctus» («Свят») – торжественного, светлого характера.

Пятая часть – «Agnus Dei» («Агнец божий») – еще одна молитва о помиловании, обращена к принесшему себя в жертву Иисусу Христу. Завершается последняя часть словами «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

**Жанры раннего многоголосия**

В средневековой музыкальной культуре образование раннего профессионального многоголосия относится к IX – X векам. Раньше образовывались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов:

- кварто-квинтовом (органум),
- в терцию (гимель),
- параллельными секстаккордами (фобурдон).

Но самым развитым видом явился дискант, что означает «противогласие» или пение в противоположном движении. Основная мелодия (cantus firmus) звучала в нижнем голосе – теноре. Остальные голоса исполняли мелодии в движении противоположном тенору, с богатыми фигурациями.

Дискант возник и достиг расцвета во Франции в XII – XIII веках. Очагами были Лимож, Шартр, Париж.

Певческая школа собора Парижской богоматери во главе с регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта на большую высоту.

Для определения полифонического искусства этого периода 1230 – 1320 гг был введен термин Ars antiqua (старое искусство) – термин появился в противовес Ars nova (новое искусство), которым обозначается музыка 14 века во Франции и Италии

**Многоголосные жанры средневековья Ars antiqua**

**Кондукт** – род многоголосного пения, которым сопровождались обычно уличные шествия. Возник в конце XII века в церковном пении, приобрел значение светского жанра, получил распространение в городской музыкальной жизни. В его основе лежат бытующие напевы. Один и тот же текст распевался по-латыни всеми голосами в одном ритме. Кондукт – полифоническое сочинение на латинский текст на 2 или 3 голоса.

**Мотет** (с французского – «распевание слов»). Его истоки в церковной музыке, но главенствует нем светское, бытовое начало.

Голоса (от 2-х до 4-х) одновременно исполняли несхожие между собой мелодии – одни на религиозные, другие – на мирские тексты.

Возникали яркие контрасты между голосами.

**Многоголосные жанры средневековья Ars nova**

**Франция**

**Ars nova –** название трактата (около 1320 г.) **Филиппа де Витри**, в котором рассматриваются не проблемы эстетического порядка, а новые виды нотации.

Главным центром **Ars nova** был Париж. Полифония перестала быть исключительно церковным стилем и перешла в светскую музыку.

Представители нового искусства во Франции - **Филипп де Витри**. Главной фигурой в **Ars nova** был **Гийом де Машо.** После него установилась тенденция ко все более вычурной сложности нотации и сложном ритмическом рисунке.

**В Италии – расцвет Ars nova** пришелся на 14 век. В Италии не было доминирующего центра, как во Франции. Музыканты **Ars nova** творили во многих местах. Наиболее крупными цетрами были Болонья и Флоренция.

Представители – **Треченто.** Наиболее яркими музыкантами были Якопо да Болонья, Герарделло Флорентийский, Джованни из Каши и Франческо Ландини, известный как Франческо Слепой.

**Жанры**

Наряду с мотетом, все больше приобретавшим светский характер и становившимся свободным и более сложным в полифоническом движении, утверждаются новые жанры:

баллада, рондо, вireле и ле (последние обычно оставались одноголосными).

Они в основном отражали любовную тематику.

Рондо и вireле – танцевальные песни в куплетной форме, которые нередко исполнялись на открытом воздухе во время увеселений, прогулок и развлечений.

**Баллады** (баллаты) – 2-х, 3-х голосные произведения с обязательным использованием инструмента в нижнем голосе. Такова двухголосная баллада **Франческо Ландини** «Angelica bilta» («Ангельская красота»), где инструментальный голос не выполняет роль баса или сопровождения, являясь равноправным. Такое соотношение голосов в звуковой ткани позволяло использовать любое сочетание инструментальных и вокальных красок.

В некоторых балладах намечается тенденция к гармоническому соединению голосов, например в песне Ф.Ландини «Ecco la primavera» («Эхо весны»), как это осуществляеся в народном ансамблевом музицировании.

Полифония итальянского **Треченто** носила преимущественно светский характер и разрабатывалась в жанрах **мадригала, каччи и баллаты**.

**Каччьи** – представляли собой организованные трехголосные произведения, где верхние вокальные голоса, как правило, развивались имитационно и даже канонически, а нижний – инструментальный голос выполнял функцию баса. Вступление и заключение вданных произведениях обрамляли подвижный основной раздел произведения.

Такие произведения отражали картины охотничьей жизни (каччья – охота), рыбной ловли и просто различные бытовые сцены.

Среди композиторов, писавших каччи, Герарделло Флорентийский («Tosto che l'alba»), Лоренцо Флорентийский («A poste messe»), Якопо Болонский («Uselleto selvaggio»), среди авторов текстов к каччам — знаменитые поэты XIV века Никколó Сольданьери и Франко Саккетти. Знаменитый образец каччи — «Chosì pensoso» Франческо Ландини

Произведения этого искусства отличаличь особой изящностью, изысканностью письма, выражением тончайших нюансов возвышенных переживаний.

Выражением изысканного искусства стал **мадригал.** Его образная сфера выходила за рамки темы любви и была обращена к картинам природы, к философским размышлениям, вплоть до политической сатиры. Авторы: Джакопо Болонья, Франческо Ландино.

Мадригалы писались на стихи известных поэтов. Они были 2-х и 3-х голосные. Представляли собой последовательность трех куплетов с завершением на новом материале. Например, произведение Ф.Ландини «Gran piant agli occhi».

**Светское искусство средневековья**

Профессиональная светская музыка в средние века возникла позже церковной. Она существовала в период раннего феодализма и сосредотачивалась при дворах феодалов.

Жанры придворного искусства – песни-славления, застольные, охотничьи, песни шутов, танцы, серенады рыцарей.

1. Трубадуры

Во Франции возникло музыкально-поэтическое движение, которое называлось «art de trober», что означает «искусство изобретать».

Создателями этого искусства были трубадуры (т. е. изобретатели, искусники). Они небыли профессиональными музыкантами. Их родиной был Прованс, Марсель, Тулуза.

Их искусство развивалось в куртуазной атмосфере.

Трубадуры: Бертран де Борн (вельможа), Фолькет Марсельский (поэт), Бернарт де Вентадорн (мягкий и изящный стиль), граф Пуатье, герцог Гильом Аквитанский.

Поэзия трубадуров отразила их общественное положение, нравственные принципы. Стихи нередко проникнуты духом дворянской сословности и высокомерия, презрения к народу. Написаны вычурным языком и в сложной форме.

На даже такая поэзия была положена на музыку народного склада. Феодальные замки были окружены деревнями, и красоты крестьянской песни зачастую покоряла представителей рыцарства.

Трубадуры писали песни разных жанров:

1. Альбы. Большой популярностью пользовались «рассветные пени», прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они развертывались в целые драматические сцены с 3 действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться их чужого замка. Кульминация песни – минута прощания.
2. Пастурель – песни о сельской жизни.
3. Сирвенты – служилые песни.
4. Тенсоны – нравоучительные песни в виде диалога.
5. Песни о героях – шансон де жест. Например, «Песня о Роланде»
6. Ламенто – песня-жалоба

2. Труверы

К середине XII века творчество трубадуров прекратило свое существование. В XIII векек на севере Франции в городах Шампань, Фландрия, Брабант появились певцы0поэты, назвавшие себя труверами («trouver» - «находить»).

Это был музыкально просвещенные представители рыцарской знати, иногда даже короли. Реже среди труверов встречались горожане, ремесленники.

Например, Колен Мюэ, Адам де ла Галь, Ги дКуси, Тибо IV Шампанский.

3. Миннезингеры

В германии в XII – XIV веках большое распространение получили миннезингеры. Воспевали «высокую любовь». Центрами искусства миннезингеров стали не только рыцарские замки, но целые города: Эйзенах, Вена, Вартбург, где в 1207 году происходили состязания миннезингеров.

Излюбленными темами творчества были:

- любовная лирика,
- религиозно-нравственные поучения
- сатира,
- тема войны (главная – о крестовых походах).

В отличие от трубадуров, немецкие поэты-рыцари не прибегали к услугам музыкантов из народа. Они сами пели свои песни, аккомпанируя себе на малой треугольной арфе.

Известными миннезингерами были: Вольфрам фон Эшенбах (создатель обработок легенд о рыцарях Грааля, о Парсифале), Вальтер фон дер Фогельвейде.

В XIV – XV веках в связи с кризисом рыцарства, миннезанг прекращает свое существование.

**Народная музыка средневековья**

В эпоху средневековья в народной среде было популярно песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они назывались – шпильманами, у

французов – жонглерами, в Англии, Италии они получили прозвища гистрионов. В Испании – хогларов.

Во всем средневековом фольклоре это было творчество наиболее передовое и свободолюбивое. В своих песнях они выражали чувства миллионов тружеников – крепостных, ремесленников, угнетенных и обездоленных.

В то же время песня странствующего музыканта покоряла жизнерадостностью, верой в силы народа. Порой она являлась острым оружием борьбы против власть имущих, обличала пороки князей и др.

Они же, эти странствующие музыканты не расставались с музыкальными инструментами. Под звуки инструментальной музыки они пели, танцевали. Духовые инструменты: трубы, рога, свирели, флейты пана, волынка; со временем использовалась арфа и разновидности смычковых инструментов – ребаб, виола, фидель.

Переходя с места на место, жонглеры выступали на празднествах при дворах, у замков, в деревнях и даже допускались иногда в церковь.

До тех пор, пока эти представления исполнялись только по латыни, в спектаклях могли участвовать ученики монастырских школ и молодые клирики. К XIII веку латынь была заменена местными народными языками.

Сама среда жонглеров не оставалась единой по своему составу. Прилив новых сил в 11 по 12 века – мелкого дворянства, школяров, беглых монахов. Они получили названия вагантов и голиардов. С ними пришли новые жизненные представления, грамотность.

Наиболее известные песни в большинстве случаев на латинском и отчасти на немецком языках (всего 254 песни, 47 из которых снабжены музыкальным материалом) содержит сбоник «Кармина бурана». Этот сборник считаемтся одним из лучших собраний произведений средневековой немецкой литературы (на слова из этого сборника Карл Орф сочинил одноименную ему сценическую кантату).

Темы песен довольно разнообразны. В них поется о падении нравов, религиозных распрях, о политиечских системах, о свободной любви, воспевают молодость, любовь, вино, женщин.

Происходит профессионализация уличного искусства. С конца XII века образуются объединения уличных музыкантов с целью защитить свои права, определить свое место в обществе, сохранить свои традиции и передать их ученикам.

В 1288 году в Вене – «Братство св. Николая», в 1321 - «Братство св. Жюльена» в Париже. В Англии образовалась гильдия «королевских менестрелей». Но бродячие музыканты не полностью осели в своих братствах, их странствия продолжались в XIV, XV, XVI веках.

## Раздел 3. Музыкальная культура и искусство эпохи Возрождения

### 1. Общая характеристика эпохи

Временные границы эпохи – XIV – XVI века (в разных странах по-разному).

Эпоха Возрождения (Ренессанс) принесла величайшие изменения во всех сферах жизни: экономической, политической, культурной.

Энгельс: «Это была эпоха, которая нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти и характера».

Жизнь Европы не было спокойной. Почти все страны были охвачены войнами: династическими или государственными. Мощные антифеодальные движения, восстания крестьян, отстаивающие свои права («жакерия» во Франции в 1458 году, крестьянская

война в германии под предводительством Томаса Мюнцера в 1525, первая буржуазная революция в Нидерландах).

Возникли представления об идеальном и справедливом обществе («Утопия» Томаса Мора, «Город Солнце» Томазо Кампанеллы).

Путешествия Колумба, Магеллана, Васко да Гамы, открытие новых земель расширили представления человека о мире.

Протестантизм – новая христианская религия, выступала за чистоту веры. По-иному воспринималась католическая религия. Власть и богатство духовенства вызывали протест. Зрело недовольство тем, что богослужение велось на латинском языке. Выдвигалось требование: вести церковную службу на родном языке. Так были созданы условия для движения, получившего название Реформации.

Видные деятели Реформации: Мартин Лютер (германия), Жан Кальвин (Швейцария), Ян Гус (Чехия) – создали свои варианты протестантского вероучения в странах Европы.

В движении Реформации слились антифеодальные и антикатолистические требования, выражались интересы растущей буржуазии.

Мартин Лютер сделал перевод библии на немецкий язык. Это явилось событием в культуре германии.

Рим ответил на Реформацию жесткой борьбой: началось контрреформационное движение, запылали костры инквизиции.

**Характеристика культуры Возрождения**

Эпоха Возрождения выделяется как период расцвета всей культуры и искусства. Эта эпоха возвратила к жизни идеалы античного искусства.

Характерно противопоставление церкви и человека. в основе искусства лежит гуманизм. Для гуманистов Возрождения человек и его жизнь является высшей ценностью и представляют главный интерес для искусства.

Расцвет литературы: Данте, Петрарка, позже Шекспир, Боккаччо, Франсуа Рабле.

В драматургии: Лопе де Вега.

Поэзия: Ренсар, Франсуа Виньон.

Расцвет живописи и скульптуры: Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан, Дюрер, Ривера, Микеланджело.

Главным достижением живописи была перспектива. Впервые за долгие столетия изображение обрело реальность, рельефность.

Скульптура стала открытой для обозрения со всех сторон. Ее место в галерее, в зале дворца, на площади города.

Преобразилась и архитектура. Строили дворцы, дома для богатый горожан, католические соборы. Архитекторы создавали ощущение воздушности, пространства, свободы.

**Особенности музыкального искусства**

Средневековые авторы отрицали самостоятельное эстетические значение музыки, считали, что ее цель – подготовить чувства для восприятия Святого писания. В Возрождение считают, что главное в музыке – способность доставлять радость человеку.

1. Развитие светской музыки.
2. Любовь к музицированию во всех слоях общества.
3. Расцвет полифонии во всех видах музыки.
4. возрастает значение инструментальной музыки: гитара, лютня, виола.

**Хоровая музыка эпохи Возрождения**

**1. Нидерландская (франко-фламандская) полифоническая школа**

Возникла в областях Северной Франции и современной Бельгии

1) ранний период – начало XV века. Представители: Гийом Дюфаи, Жиль Беншуа, Денстейбл.

Создателем национальной франко-фламандской школы является *Гийом Дюфаи (около 1400 – 1474)*..

Главное значение этого периода: оформился строгий стиль хорового полифонического письма, освоена техника сочинения. Выдвигаются жанры:

1. духовный гимн,

2. духовная и светская песня,

Появляется новый жанр - шансон (многоголосная французская песня, главная ее тема – Франция, ее природа, люди, картины быта и сражений).

Шансон – отличались обилием украшений, писались обычно для 3 голосов. 2 верхних голоса вели мелодическую линию, а нижний ее гармонически поддерживал.

Все больше преобладал гармонический склад сопровождения.Композиция песен могла дополнятся инструментальным встпулением и заключением.

Преобладали сочинения о любви в форме баллад, рондо или вireле.

Например, Г.Дюфаи Adieu mon amour.

Некоторые канцоны сочинялись на интальянском языке. Например, Г.Дюфаи Vergina bella на слова Франческо Петрарки

3. месса (5 частей), Например, лучшая месса Дюфаи «Ave Regina caelorum» - по изяществу мелодии, мастерсву полифонии.

4. мотет (трехголосное полифоническое хоровое произведение на бытовой светский сюжет). В основе многоголосия лежал принцип равноправия полифонических линий.

2)второй этап – вторая половина XV века

В городе Антверпен складывается композиторская школа. Ее представители: Окегем, Обрехт, Жоскен Депре.

В их творчестве продолжает складываться строгий стиль. Формируется профессионализм композиторов.

Иоханнес Окегем (1420 – 1495). В его творчестве представлены жанры, традиционные для нидерландской школы: месса, мотет.

Утвердил полнозвучное 4-хголосие в хоровом стиле акапелла.

Для его произведений характерно длительное развертывание мелодий в многоголосии. При этом диапазон ее может быть широк. Окегем стремился к непрерывности течения музыки. Однако разделы музыкальной формы четко выделялись цезурами: паузами, каденциями.

Церковь выступала против его творчества. Окегем не воплощал текст молитвы полностью. Он мог взять 2 слова, например, «Kyrie eleison» («Господи помилуй»), и распевать их в течении всего произведения.

Главный голос звучал в теноре, назывался «cantus firmus». Принцип развития – линеарная полифония.

Якоб Обрехт (1450 - 1505)

Главными жанрами творчества стали месса (25), мотет (20), полифоническая песня. Среди них выделяется фроттола («Песня толпы» - популярная песня) – 3-х – 4-х голосная песня аккордового склада, контрастная полифония. С четкими разделениями формы, с чертами танцевальности, лирического или шуточного содержания.

Впервые появляется гармоническое понимание многоголосие.

Песни Обрехт писал на французские и итальянские, в их написании использовал обработки уже известных напевов.

Для музыки Обрехта не характерны: отрешенность, возвышенность напевов, т. к. он часто использует темы популярных песен. Не характерны скорбные и трагические эмоции.

Жоскен Депре (1450 – 1524) – обобщил все лучшее, созданное второй фламандской школой.

Для него все традиционные жанры были равно интересны: месса (20), мотет (98), песня (60).

В отличие от предшественников он имел возможность публиковать свои произведения (первые опыты нотопечатания).

В его произведениях полифонические разделы чередовались с аккордовыми эпизодами. Каждый голос при этом сохраняет свою плавность.

В мессе и мотете композитор предпочитает 4-хголосие. В виде исключения пишет 24-хголосный канонический мотет.

В песнях также преобладает 4-хголосие. Они написаны на французский текст, реже на итальянский и латинский тексты. Песни представляют собой полифонические произведения, функции голосов равноправны.

Но появляются произведения гармонического склада, с выразительным верхним голосом.

Например, фротолла Жоскена Депре «Сверчок» (Scaramella)

По содержанию его песни представляют любовную лирику. Искусство Жоскена Депре оказало влияние на последующее поколение композиторов. Оно было образцом для представителей нидерландской школы.

3) третий этап – творчество Орландо Лассо (1532 – 1594) – завершил фламандскую школу.

Творческое наследие огромно: 700 мотетов, 58 месс, мадригалы, шансон, виланеллы, фроттолы. Это типичный представитель эпохи Возрождения по универсализму, широте творчества, реалистичности содержания, гуманизму.

В каждый жанр внес много нового:

- для мессы характерен песенно-жанровый тематизм (5-тиголосные, 4-хголосные, реже 6-ти, 8-миголосные).
- даже в церковных жанрах сумел передать эмоциональные чувства скорби, страдания, драматические содержание.
- в мотете присутствуют комические и драматические образы.
- выделяется гармония – колористическая, красочная. Использует альтерацию, хроматизм.

Стиль композитора – свободное сочетание полифонического и аккордового склада, часто идующие в контрастном сопоставлении.

На протяжении всей жизни Орландо Лассо обращался к мадригалу.

Мадригал– 4-х, 5-тиголосное вокальное сочинение лирического содержания. У мадригала свободная форма. Впервые вводится хроматизм, диссонанс.

2. **Итальянская хоровая музыка**

Жанры хоровой музыки Италии имеют народные истоки. Многообразие жанров: лауда, вилланелла, баркарола, сальтарелла, баллада, мадригал, фроттола

Вилланелла – появилась во второй половине XVI века. Означает «крестьянская песня». Она трехголосна. В ней гармонический склад преобладает над полифонией. Характерны танцевальные ритмы, энергичность, активность, динамичность.

По форме состоит из коротких, контрастных разделов.

Фротолла – вокальный жанр народного происхождения. Обычно сочинялась дл 4-х голосов с простым ритмическим и мелодическим движением, с легко запоминающейся мелодией. Ее расцвету способствовали М.Кара, Б.Тромбончино, М.Пезанти.

Мадригал – получил развитие в творчестве Луки Маренцио, который написал 419 мадригалов. А таже в творчестве Карло Джезуальдо. Они характеризуются экспрессионистской направленностью, которая проявляется в непрерывном чередовании света и тени, в неожиданных хроматизмах, в резких сменах диссонансов. Характерен подчеркнуто декламационный вокальный стиль.

В итальянской школе расцвело профессиональное духовное искусство, в котором господствующим явился строгий стиль. Из полифонических жанров были распространены месса и мотет.

Римская школа. Глава – Джованни Палестрина (1525 – 1594).

Творческое наследие: более 100 песен, более 300 мотетов, более 100 мадригалов. Палестрину называли «спаситель церковной музыки».

Стиль Палестрины – аккапельный, хоровой, 4-х – 6-тиголосный, характерны строгость, уравновешенность.

Палестрина – реформатор, прояснил полифонический стиль, фактура стала хоральной, ясной. Простота и чистота стиля. Создал высокоразвитое полифоническое искусство, опирающееся на гармоническую основу.

Мелодия диатонична, ритм прост, диапазон не превышал сексты.

Круг образов – спокойное возвышенное состояние души, созерцание, сосредоточенность, отрешенность от всего земного.

В произведениях он использует текст всей молитвы.

Ученики: Нанини, Аннерио, Аллегри.

Венецианская школа: Андреа и Джованни Габриэли.

Их творчество было подготовлено фламандской школой. Она сложилась во второй половине XVI века, достигла расцвета к концу столетия.

Особенности: Светское начало даже в церковных жанрах преобладает. Характерно: Ясность красочных звучаний, театральность, отход от аккапельной музыки в сторону вокально-инструментального ансамбля, работа над инструментальными жанрами. В основе произведений – яркие гармонические краски, хроматизмы.

Андреа Габриели считается создателем венецианской многохоровой школы. Названной так из-за широкого испопльзования перекликающихся хоров. Частовводил солирующие голоса и инструменты (смычковые и медные духовые), усиливаемые аккомпанементов 2-х органов.

В многохоровом стиле написано много светских сочинений, в том числе «Битва за исполнение на духовых инструментах».

**3. Немецкая хоровая музыка**

Главным жанром стала полифоническая хоровая песня Lied. В ней полифонически разрабатывались протестанские хоралы.

Представители: Адам фон Фульд, Генрих Финк, Леонгард Лехнер, Ганс Лео Хаслер.

**4.Французская хоровая музыка**

Клоден Сермизи и Клеман Жанекен – канцона, шансон.

Примером многоголосной шансон является «Месяц май» К.Жанекена

**5. Английская хоровая музыка**

Уильям Берд

**6. Испанская хоровая музыка**

Кристобаль де Моралис, Томас Луис де Виктория, Франсиско Герроро, Луис Милан.

**Инструментальная музыка эпохи Возрождения.**

В эпоху Возрождения возрастает значение светской музыки, в связи с этим определились области инструментальной музыки.

На протяжении XIV – XV веков инструментальная музыка развивалась, не отделяясь от вокальных жанров. Наиболее распространенными инструментами были: лютня, виола, малый орган. За каждым инструментом закрепились определенные жанры.

**Лютня** – самый распространенный инструмент в Европе. На ней играют при королевском, княжеских, герцогских дворах. Она звучит в кружках гуманистов, в дому горожан, в различных ансамблях, включая театральные.

Жанры:

- обработки песен,
- танцы,
- сюита («цепь», «последовательность», принцип контрастного сопоставления частей),
- фантазии – концертные пьесы импровизационного характера.

Лютневая музыка проста (одноголосные мелодии с аккомпанементом, предвестники гомофонно-гармонического стиля). Постепенно пьесы для лютни усложнялись, становились виртуозными.

Композиторы-лютнисты: Франческо да Милано, Винченцо Галилей – Италия.

Луис де Милан, Мигель де Фуэнльяна – Испания.

Ханс и Мельхиор Нойзидлеры – Германия,

Джон Дауленд – Англия.

**Орган.** В эпоху Возрождения возобновляется строительство органов. Расширяется объем клавиатуры. Повсеместное распространение получает педаль. Наиболее ранние из сохранившихся произведений для органа – немецкого происхождения (Пауман, Хофхаймер, Бруман, Коттер, Бухнер).

Они работают в жанрах:

- токката, фантазия – импровизационного характера.
- канцона, ричеркар – имитационного характера.

Испания: Антонио де Кабесон

Венеция: Антонио и Джованни Габриэли, Джозеффо Гуами, Клаудио Меруло.

Хороший органист должен был свободно исполнять любое полифоническое произведение по партиям певческой книги.

Партитур тогда еще не было, и немецкие органисты начали составлять их из отдельных партий голосов.

Когда все партии оказались на единой вертикали, возникла необходимость в проведении тактовой черты.

Вскоре после появления первых партитур появились издания одних басов для органа.

Затем стали записывать мелодию и бас с цифровкой. Такой бас получил название цифрованного баса, basso continuo, генерал-баса.

Возникновение такого способа записи отразило переворот в музыкальном стиле. Basso continuo выявлял гармонические основы сопровождения.

**Клавесин**

Одним из самых ранних вариантов клавесина был английский вёрджинел. Этот инструмент походил на большую коробку для обуви с выемкой для клавиш спереди. Диапазон его был небольшой: чуть больше двух октав. Звук приятный, но еле слышный. Любила этот инструмент королева английская королева Елизавета I.

Клавесин отличался от вёрджинела: он имел треугольную форму и стоял на ножках. При игре на вёрджинале струну цепляли кусочком кожи, а при игре на клавесине – перышком, оттого звук его был громче.

## Раздел 4. Музыкальная культура и искусство XVII – первой половины XVIII веков

**Культура и искусство эпохи барокко (XVII век) –** условное название эпохи, так как несколько стилей, еще и рококо и классицизм. Но эти два стиля не захватывают все страны, все искусства и весь промежуток времени от XVII до середины XVIII века.

1. Общая характеристика эпохи

К концу XVI века в ренессансном мировоззрении обозначились кризисные черты. Утрачивалась вера в безграничные возможности гордой, сильной, свободной личностию человек Возрождения был вынужден подчиниться и церкви, и власти монархов, и государству.

Страны Европы жили в очень разных условиях – учились контрасты в общественно-политическом устройстве, экономическом развитии. Дальше всех продвинулись по капиталистическому пути Нидерланды и Англия. В Англии – буржуазные революции, во Франции – расцвет абсолютной монархии, в Чехии – поражение освободительного движения гуситов. Германия после 30-имлетней войны представляет собой слабую в политическом отношении страну, раздробленную на мелкие княжества, между которыми идет непрерывная вражда, а страна нищает. Политическое значение Италии тоже падает. Зарождаются капиталистические отношения. В Польше начинает образовываться феодальное государство.

Острые противоречия и в духовной жизни. С одной стороны, XVII век – время развития науки: открытия астрономов Коперника, Галилея, физиков и математиков – Ньютона, Паскаля. Как никогда прежде, усилилось воздействие науки на мировоззрение людей, были отвергнуты представления о земле как центре мироздания, материалистические взгляды Ф. Бэкона, Спинозы.

С другой стороны наступает век религиозной идеологии. Католическая церковь пытается утвердить свою власть. Суды инквизиции.

В результате появляется трагическое осознание противоречий действительности. Появляются идеи о дисгармонии мира, о бренности всего сущего.

Противоречия общественной, политической, духовной жизни отразились на искусстве XVII века.

Развиваются гуманистические идеи Возрождения. В живописи – Рубенс, Рембрант, в музыке - Корелли, Вивальди, Перселл. В драматургии – Шекспир, Мольер.

Возникает множество разных художественных направлений.

1. Классицизм –

возник во Франции в искусстве театра, в творчестве Корнеля и Расина. Основные требования, выдвинутые в искусстве трагедии – «единство места, времени и действия». Основное правило искусство в его подчинении строгим нормам, культ рационального начала, разума.

для искусства классицизма характерно: строгость, ясность, пропорциональность, законченность формы.

2. Барокко (в переводе – «раковина причудливой формы», «странный», «причудливый»).

Художники и музыканты в своем искусстве отразили сложность, многообразие и изменчивость жизни. Оно демонстрируют человеку его малость в огромном мире, как бы указывая на временность, мимолетность всей жизни.

Один из героев одного из популярнейших романов того времени говорил о себе: «Я – мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой».

Как проще всего дать понять человеку, что он только часть мира, но не весь мир? В первую очередь через масштаб. Громадные размеры произведений искусства часто рассчитаны именно на это. Огромные здания, картины, занимающие весь потолок или стену зала, длинные романы с продолжениями вроде «Дон Кихота», многоактные пьесы Шекспира, Кальдерона.

Музыкальные произведения разрастаются до невиданных размеров: появляются оперы, которые длятся более 4 часов, многочастные оратории, удлиняются инструментальные сочинения.

Но в конце концов размером поразить не так уж и сложно. Труднее создать в искусстве нечто неожиданное, непредсказуемое. Для этого существует импровизация. Отказ от нормативной правильности, пропорциональности. Характерна острота контрастов, причудливость их сочетаний, импровизационность, полет фантазии, трагизм и комедийность как две стороны одного явления (трагедии Шекспира).

Импровизация создавалась: каждый музыкант обязан был варьировать музыку разными способами. Нельзя сыграть пьесу одинаково 2 раза. Добавлялись мелизмы, которые в свою очередь, также игрались по-разному. Самый большой простор для досочинения нотного текста давал музыкантам цифрованный бас. Композитор не выписывал ни мелодию, ни средние голоса, а только бас, а под ним функции. Цифры обозначали аккорды.

Характерна повышенная эмоциональность, чувственность, взвинченность, экзальтированность эмоций. Интерес к дисгармоничным явлениям жизни.

Например, К. Монтеверди пишет о том, что он является создателем нового взволнованного стиля: «До меня музыка была умеренной, мягкой». Стиль барокко наиболее ярко проявился в органной музыке, с ее мощным звучанием, каскадом тяжелых аккордов, со сменой регистров, контрастностью звучаний, импровизационностью.

Фрескобальди, Шейдт, Букстехуде, Беем, Пахельбель.

Во французской и итальянской опере – вычурность, декоративность.

3. Рококо («завитушка раковины») – искусство мельчайших форм.

Характерна изощренная детализация, мелкие украшения, изящество, миниатюрность. Рококо проявилось в прикладном искусстве (Франция) – одежда, интерьер, мебель, статуэтки, молитвенники.

Музыка французских клавесинистов: Шамбоньер, Куперен. Стремление к миниатюре.

4. Реализм – еще окончательно не сложился в художественное направление. По отношению к XVII веку можно говорить о некоторых чертах реализма в творчестве

некоторых композиторов (Персел, Монтеверди, драматурги: Мольер, Кальдерон, живопись – Караваджо).

Характерно: реалистическое изображение человека, его чувств, мыслей.

## Опера XVII века.

### 1. Флорентийская опера.

Ранняя опера имела предшественников. В течение семи веков церковь культивировала литургические драмы, где сольное пение сопровождалось звучанием инструментов. В XVI веке А. Габриели и О. Векки, объединяли светские хоры или мадригалы в сюжетные циклы. Кроме того, фроттола, шансон и вилланелла, мадригал, а также инструментальная музыка подготавливали появление гомофонно-гармонической фактуры. В органной музыке введение тактовой черты, ощущение сильной доли, появление цифрованного баса.

Рождение оперы было событием величайшего значения. Она появилась в Италии во Флоренции в кружке графа Джованни де Барди и богатого горожанина Корси. Он назывался "Камерата" ("компания", "комната") и представлял собой кружок ученых, поэтов и любителей музыки. В течении двадцати лет члены Камераты исследовали вопрос: как исполнялись древнегреческие трагедии. Они пришли к заключению, что греческие актеры произносили текст в особой декламационной манере, представляющей собой нечто среднее между речью и настоящим пением. В подражании античному искусству они ратовали за искусство, включающее в себя слово. Их лидер Джованни де Барди выразил кредо своих сторонников в следующих словах: "При сочинительстве вы должны ставить перед собой цель слагать стихи так, чтобы слова произносились настолько доступно, насколько это возможно". Поэтому они выступали против полифонии – искусства, разрушающее смысл слова, благодаря распевам большой протяженности. Результатом этих опытов по возрождению забытого искусства явился новый тип сольного пения, названный "монодией": монодия исполнялась в свободном ритме с наипростейшим аккомпанементом. Это была попытка вернуться к простоте древнегреческой драмы.

Первый опыт в этом искусстве принадлежит Винченцо Галилею – просвещенному человеку, поэту, музыканту. Он написал арию Галино в новом стиле. Мелодия звучала под аккомпанемент лютни. Это был гомофонно-гармонический стиль. Это было необычным для восприятия публики, т. к. вся музыка до этого была хоровая.

Первая опера - "Дафна" – была написана композитором Яккопо Пери и поэтом Оттавио Ринуччини в 1594 году и была исполнена во Флоренции в 1597 году. Партитура "Дафны" не сохранилась, но важно то, что, что уже спустя небольшое время после первого исполнения новый жанр прочно утвердился.

Первые оперы назывались dramma per musica (драма через музыку), т. е. спектакль, где пелось все от начала до конца.

Первый дошедший до нас образец оперного жанра – "Эвридика"[1] (1600) Якопо Пери, Каччини и поэт Ринуччини – произведение, созданное во Флоренции по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Как и полагалось, приближенному ко двору молодому певцу и мадригалисту была заказана музыка к этому торжественному событию. Пери и его либреттист О. Ринуччини изложили историю Орфея и Эвридики

[1] Сюжет о легендарном певце Орфее. Его жена Эвридика – умерла от укуса змеи. Силой своего чудесного пения Орфей сумел проникнуть в царство мертвых и вернуть супругу. Однако, вопреки запрету богов, на обратном пути он взглянул на нее раньше времени, и Эвридика вернулась в царство мертвых уже навсегда.
Чтобы не портить гостям настроение на свадьбе, авторы изменили сюжет трагедии, сделав финал счастливым: в опере Эвридика возвратилась к Орфею.

речитативом, который поддерживался аккордами маленького оркестра, скорее ансамбля из семи инструментов, и представили пьесу во флорентийском Палаццо Питти.

Первые оперы писались на мифологические сюжеты. Их вокальный стиль можно определить как речитативно-декламационный, где каждое слово произносилось четко, а интонация была выпуклой.

Возникнув во Флоренции, опера переместилась в другие города – Рим, Венеция, Неаполь.

**2. Римская опера.**

Около 1617 года опера появилась в Риме, там же в 1633 году для оперного театра построили специальное каменное здание. Рим сыграл основную роль в развитии оперы в 1620 – 1640 годах: римские музыканты придали органичную форму всем музыкальным элементам оперы, пришедшей к ним из Флоренции: речитативу, арии, вокальным и инструментальным ансамблям, сценам, действиям, опере в целом. В Риме опера приобрела религиозный характер, это были "представления о душе и теле". Нередко ее авторами были церковные служители. Сюжеты для опер представляли собой жития святых.

Среди основателей римской оперной школы – братья Вирджилио и Доменико Мадзоки и Филиппо Витали.

Они работали над тем, чтобы избавить оперу от "скуки речитатива", увеличить количество арий. Например, опера "Цепь Адониса" Д. Мадзоки. Для нее характерно единство всех действий. Это станет общей чертой мастеров римской оперы.

Однако в опере намечаются комические элементы. Композиторы: Страделло, Кариссимо.

Опера Ланди "Святой Алексей" важна с точки зрения истории музыкальных форм. В ней впервые встречается четкий дуэт и инструментальная увертюра в трехчастной форме: 1) быстрое фугато в 4\4; 2) величественное Адажио в 3\4; 3) быстрое фугато в 4\4. Это схема итальянских увертюр. В опере происходит увеличение музыкальных эффектов, в которых объединены все инструментальные и вокальные средства, двойной хор и два оркестра. В этой опере встречаются комические элементы. Это имело большой успех, и было подхвачено и развито в творчестве других композиторов.

В 1637 году в театре Барберини была поставлена музыкальная комедия по новелле Боккаччо "Сокол, или Надейся, страждущий". Композиторы: Вирджилио Мадзоки и Марко Марадзоли. Для нее характерно смешение ритмов и стилей, лиризма и драмы.

"От зла – добро" Марадзоли и Аббатини – комическая опера.

**3. Венецианская опера.**

Венеция отличается от всех городов Италии. Это был свободный город. Его искусство яркое, декоративное. В 1637 году открывается первый публичный театр. Жанр оперы становится любимым в Венеции. В венецианской опере усилились любовные сюжеты, фантастические элементы, красочное оформление, пышные декорации, сценические эффекты. Вырабатывается стиль belcanto – красивое виртуозное пение. Композиторы: Ковалли, Чести "Волшебное яблоко".

Появляются увертюры – симфонии. Произошло разграничение функций арии и речитатива. В ариях начинала утверждаться трехчастная форма da capo.

Некоторое время в Венеции работал композитор Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). Его опера возвышается над всеми композиторам своим драматизмом, реализмом.

Оперы: "Орфей" (1607), "Ариадна", "Поединок Танкреда и Клоринды" (1624), "Возвращение Улисса на родину" (1641), "Коронация Поппеи" (1642).

Опера "Орфей". Обращение к мифу об Орфее – это традиция итальянской оперной школы (Гальяно, Каччини, Пери), культивируется жанр сказочной пасторали. Миф об Орфее служил идеальной основой для него. Однако Монтеверди превращает пастораль в глубоко-психологическую драму. Начиная с этой оперы, Монтеверди обращается к таким сюжетам, где герой показан в самые трагические моменты своей жизни, в моменты сильных переживаний. Композитор считал, что в этом проявляется сущность музыкального театра – передача чувств героя.

Миф об Орфее заканчивается трагично. Орфей теряет Эвридику, а фурии его убивают. Многие композиторы, несмотря на это, пишут счастливый конец. Монтеверди сцену гибели заменяет сценой вознесения Орфея на небеса (т. к. опера писалась для карнавала)

Изначально миф об Орфее воспевает силу искусства, силу чувств и страданий. Монтеверди ставит акцент на чувствах человека в трагической ситуации. Переживание человека – это важнее, главнее.

Сравнение с «Эвридикой» Пери:

«Орфей» приблизительно вдвое длиннее «Эвридики» Пери, хотя сюжет тот же. Опера состоит из пяти действий с прологом и апофеозом. В каждом действии – одно событие: в первом действии – свадьба, во втором – смерть Эвридики, в третьем – встреча Орфея с Хароном и спуск в Царство мертвых, в четвертом – сцена в подземном царстве, где Орфей молит Плутона отпустить Эвридику, затем – обратный путь героя и окончательная утрата супруги. Последнее, пятое, действие описывает страдания и смерть Орфея и вознесение его на олимп. Главный музыкальный эпизод оперы – тема музыки, так называемого «оружия» Орфея в его борьбе за возвращение Эвридики. Эта тема несколько раз повторяется в Прологе, возвращается в конце второго и третьего действий. Начинается опера с оркестрового вступления – токкаты. Это первое оперное вступление.

В зависимости от сценической ситуации, от того, какие чувства испытывает герой, Монтеверди пользуется разными музыкальными стилями.

Радость: песенные мелодии, арии.

Трагизм: речитативно-декламационный стиль, свободная форма монолога.

Монтеверди увеличил состав оркестра, придав каждому персонажу свою группу оркестра.

**4. Неаполитанская опера.**

В 1671 году открывается театр.

Ведущим композитором становится Алессандро Скарлатти (1660 - 1725). Он многое сделал для утверждения оперной драматургии. Мифологический сюжет становится обязательным. Сложилась форма увертюры. Увертюра неаполитанской школы имела трехчастное строение – Allegro, Andante, Allegro.

В его опере утвердилась форма арии da capo – трехчастная форма, где за первой частью следует контрастная вторая часть (чаще в миноре), а затем точно повторяется первая часть. Она раскрывала внутренний мир героя. Сложились разные типы арий:

1) lamento - жалоба, минорная тональность (соль минор), секундовые интонации плача, стона, общее нисходящее движение.
2) ария мести (гнева) – патетическая ария, тональность ре минор, порывистая, в быстром темпе, виртуозный стиль, героические интонации с пунктирным ритмом. Чаще мужские голоса.

3)ария brilianto – колористическая ария с обилием украшений, быстрый темп.

4) ария bravuro – воинственная героическая.

Речитативы выполняли функцию двигателя действия. Речитативы были двух типов:

1) речитатив secco – сухой, сопровождение клавесина или чембало, сухие аккорды, четкого ритма не было.
2) Мелодизированный речитатив перед ариями звучал в сопровождении оркестра, гармоническое разнообразие.

Сложились оперные формы – дуэты, ансамбли.

В Неаполе утвердился жанр оперы seria – серьезная. Этот жанр распространился в знатных кругах.

**5. Французская опера.**

Как и итальянская опера, французская опера XVII века стремилась возродить древнегреческую театральную эстетику. Разница состояла в том, что итальянская опера делала упор на пении, а французская вырастала из балета излюбленного жанра при дворе того времени. Способный и честолюбивый танцовщик, приехавший из Италии, Ж. Б. Люли (1632 – 1687) стал родоначальником французской оперы. Он получил музыкальное образование, в том числе изучил основы композиторской техники при дворе Людовика XIV и затем был назначен придворным композитором. Он решил создать свою оперную труппу. Свои оперы он называл «лирическими трагедиями». Сюжеты берутся из античной мифологии или из итальянских поэм, а либретто, с их торжественными стихами в строго определенных размерах, ориентируются на стиль драматурга Ж. Расина. Кроме того, в сюжетах преобладали любовные интриги, подвиги и приключения, чудеса-превращения, пышные процессии. Балет – обязательный атрибут французской оперы Постоянным либреттистом Люлли стал драматург Филипп Кино, а выбор сюжета принадлежал королю.

Развитие сюжета Люлли перемежает длинными рассуждениями о любви и славе, а в прологи он вставляет дивертисменты – сцены с танцами, хорами и великолепными декорациями. В результате трагедии приобретали галантный характер. Умерился героический стиль.

Главную роль играла декламация речитатив. Умение говорить «приподнятым языком».

Строение оперы: пятиактная опера со вступлением и апофеозом.

1 акт – завязка (герои и окружение)

2 акт – обнаружение противоборствующих сил.

2 акт – их столкновение, драматическая кульминация.

4 акт – борьба героев с драматическим поворотом событий.

5 акт – последняя кульминация и развязка.

Складывается тип французской трехчастной увертюры: медленно, быстро, медленно.

Оперы: « Празднества Амура и Вакха» (1672), «Альцеста» (1674), «Атиса» (1676), «Персей» (1682), «Армида» (1686).

**Английская опера.**

Опера в Англии связана с именем великого национального композитора Генри Пёрселла (1685 – 1695). Он прославился единственной своей оперой «Дидона и Эней». Трактовка сюжета у Пёрселла окрашена в национальные тона. Судьбу героя вершат не боги, а ведьмы. Ведьмы – персонажи английских преданий. Немалое место отведено «морским сценам» - песни танцы матросов были очень любимы английским народом.

Опера Перселла камерна т. к. она предназначалась для спектакля в женском пансионе. Она создана не для двора. Школьный спектакль явился антиподом драматическим постановкам Лондона с их безнравственностью, фривольностью, бессодержательностью.

У Перселла не было последователей по нескольким причинам:

1) упадок культуры в Англии. Нет идеи, которая могла бы направить чье-либо творчество. Высокие идеи низвергнуты до положения развлечения.

2) тормозом к развитию оперы стала материальная несостоятельность английского короля.

3) искусство зависимо от буржуазных предпринимателей. Английский театр был задавлен коммерцией.

Опера «Дидона и Эней» (1689) – небольшая опера. Исполнилась после смерти композитора в театре и еще в 1774 году в Королевском театре и после этого нес ставилась. И спустя 190 лет постановка Б. Бриттена силами студентов музыкального колледжа.

В опере нет:

1) торжественность, напыщенности, свойственной французской опере.

2) нет механистичности, свойственной итальянской опере.

Это произведение: 1)гибкое с единой сквозной драматургической линией,

2)Перселл предпринимает попытку психологические характеристики героев.

3)тонкий лиризм всей оперы.

Либретто создано Тейтом совместно с Перселлом.

Литературный источник – поэма Вергилия «Энеида», древнегреческий миф.

Дочь карфагенского царя Дидона и троянский рыцарь Эней, который бежал после троянской битвы, встретились в царстве Карфаген. Зевс призывает Энея вернуться на родину и защитить ее. Эней возвращается, предав любовь Дидоны. Дидона бросается со скалы, Эней гибнет в морской пучине.

Национальный характер оперы:

3) у Тейта и Перселла ведьмы разрушают союз влюбленных, под видом меркурия посылают свою ведьму (ведьмы вершат судьбами людей – в этом национальный характер).

4)

Основная идея оперы – борьба добра со злом, любви и смерть. Основной внутренний конфликт между лирическими героями Дидоной и Энеем. Внешний конфликт между лирическими героями и враждебными силами ведьмами, олицетворяющими собой смерть, зло.

Сценарная драматургия

Опера состоит из 3 действий.

## Раздел 5. Творчество Г. Ф. Генделя

### Характеристика творчества Георга Фридриха Генделя (1685 - 1759)

Немецкий композитор. При жизни был очень знаменит. Сильная, волевая натура, наделенная физическим и душевным здоровьем, человек практического ума и оптимистического взгляда на мир. Гендель прославился своими ораториями.

Его творчество завершает большой период в развитии музыки XVII – первой половины XVIII века и является вершиной этого периода. Как и у Баха, творчество Генделя – это обобщение лучших достижений предыдущего периода. Он претворяет

стилевые особенности национальных школ: немецкой, итальянской, английской, отчасти французской.

Отцом Генделя был медик, в музыке смысливший мало. Притом он выбился из низов, в молодости был всего лишь цирюльником, а в старости достиг положения придворного хирурга. Очень этим гордился. Желал того же своему сыну, родившемуся в 1685 году, когда счастливому отцу было уже 60 лет! Отец считал достойной профессией для своего сына – профессию юриста. Музыка казалась ему пустой тратой времени и сил, и он категорически запретил Генделю заниматься ею.

Известно, что мальчишкам нет ничего приятнее нежели нарушать запреты. А маленький Георг был вполне нормальным ребенком, к тому же упрямым – в отца.

На чердаке родного дома стоял всеми забытый старый клавесин. Мальчик осваивал инструмент втихомолку. Он был настойчив и трудолюбив, способный мальчик.

В один прекрасный день 9-тилетний Георг решил продемонстрировать свое умение перед публикой и имел успех. Слух о гениальном мальчике дошел до Августа Саксонского, и тот сам пожелал услышать вундеркинда. Герцогу он понравился, и отцу дано было распоряжение, чтобы он не препятствовал образованию сына.

С этого времени начались занятия Георга с органистом по фамилии Цахау (игра на скрипке, клавесине, органе, гобое).

Гендель проучился несколько лет в гимназии своего родного города Галле, затем стал органистом и руководителем капеллы в соборе. Отец давно уже умер, но его воля была священна для сына, и в 1702 году он поступил на юридический факультет университета. Впрочем, ненадолго. Служба в соборе отнимала много времени, учится не было времени, да и не хотелось.

Летом 1703 году он оставил университет, покинул Галле и отправился в вольный город Гамбург (там был оперный театр).

В Галле Гендель имел уже имя, положение, а в Гамбурге его не знал никто. Он устроился на работу в оперный театр на место в группе вторых скрипок (не престижно и мало денег), но зато была возможность изучать оперный жанр, а это было важно для композитора.

В Гамбурге Генделю помог случай. Как и в наше время, многое и тогда решали влиятельные знакомства. Гендель подружился с композитором и певцом И. Маттезоном (ему было 24 года). Он покровительствовал Генделю, ввел в светское общество.

Молодые люди вместе летом ездили в Любек, надеясь услышать игру органиста Букстехуде. Заодно им удалось показать себя, участвовать в конкурсе на должность, с которой уходил Букстехуде. Впрочем, они всерьез не рассчитывали на это. Преемник Букстехуде обязан жениться на его дочери. Молодые люди вовсе не собирались жениться, тем более что невеста была на 6 лет старше Маттезона и на 10 лет – Генделя.

Оба молодых музыканта вместе работали в оперном театре и, поссорившись однажды, даже дрались на дуэли, причем Маттезон лишь случайно не убил Генделя: удар отразила большая металлическая пуговица на камзоле Генделя. Позже они помирились, но прежняя дружба не восстановилась.

Именно в Гамбурге начался период расцвета оперного творчества Генделя, продлившийся 36 лет. Первая опера, поставленная в 1705 году, называлась «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастилии». Следующая, вышедшая через полтора месяца, - «Кровью и убийством добытая любовь, или Нерон».первая опера прошла с успехом, вторая провалилась.

Независимо от этого, было ясно, что будущего у Генделя в Гамбурге не было, потому что будущего не было у самой гамбургской оперы. В то время оперный театром руководил Рейнгард Кайзер, талантливый музыкант, но легкомысленный человек. Он быстро привел оперный театр к банкротству, оперная труппа распалась.

Гендель отправляется в Италию. Завоевание Италии шло постепенно. Первый год Гендель выступал в качестве органиста и клавесиниста. Получал первые заказы: кантаты и латинские псалмы. Только осенью 1707 года он дебютировал как оперный композитор (опера «Родриго»). Его имя стало известно во всем Риме, посещал салоны 9но по молодости его не приняли в «действующие члены академии»), был гостем собрания «Академии аркадских пастушков», куда входили в то время самый известные люди: папы, кардиналы, епископы, иностранные короли  герцоги, поэты и музыканты Италии: Корелли , Алессандро и Доменико Скарлатти. С последним Гендель соревновался в исполнительском мастерстве на клавишных инструментах. Слушатели долго не могли решить, кто из них лучше. Потом договорились, что на клавесине Скарлатти чуточку сильнее, зато Гендель лучше него играет на органе.

В карнавальный сезон 1709 – 1710 гг. в Венеции была исполнена опера Генделя «Агриппина». Она имела успех, ее ставили 27 раз во время карнавального сезона. Гендель покорил Италию. Но ему пришлось уехать из страны. Причина была прозаичная: конкуренция. В Италии в то время было много образованных музыкантов, всем нужна работа. Они не позволили немецкому композитору отнять у них кусок хлеба.

Гендель отправляется в Ганновер (Северная Германия) – большое жалованье – должность капельмейстера. В Ганновере был оперный театр, но он почему-то бездействовал. А Гендель очень рассчитывал ставить там свои оперы.

В 1711 году Гендель получил предложение, изменившее всю его жизнь. Для итальянской оперной труппы в Лондоне ему заказали оперу по поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». Так Гендель отправился в Лондон. В это время в Англии проявился интерес к опере. Либретто и музыка создавались всего 2 недели, опера названная «Ринальдо», имела успех. Композитор стал официальный композитором королевского двора, что не удавалось сделать ни одному иностранному композитору. Опера «Тезей» (1713).

Несколько лет Гендель находился на службе герцога Чендоса, руководил оркестром в его замке. В это время он усиленно осваивал традиционные английские жанры, изучает творчество Перселла.

В 1719 году Гендель становится директором Королевской академии музыки. он стал совмещать искусство с коммерческой деятельность. Сначала, никаких особых проблем не было. Композитор писал по одной – две оперы в год. Гендель, склонный к личной диктатуре, преодолевал капризы певцов и певиц разными способами. Например, однажды знаменитая певица Куццони во время репетиции вздумала поспорить с Генделем, какие украеания добавить к одной из ее арий. Гендель схватил ее в охапку и немного охладил ее пыл над открытым окном, высунув певицу наружу. Певица испугалась (уровень третьего этажа), и с тех пор была само кротость.

В Англию был приглашен композитор Бонончини. Сначала его оперы чередовались с операми Генделя. Но затем все это превратилось в борьбу партий. Политики-либералы находились на стороне Генделя, а консерваторы на стороне Бонончини. Обе партии втягивали в борьбу певцов и певиц и натравливали их друг на друга. нездоровая обстановка в театре.

Дела театра становились все хуже. Популярностью пользовались лишь оперы Генделя. Скоро Бонончини был уволен.

Затем в опере разгорелась борьба двух певиц Куццони и Бордони. Однажды – свисты, аплодисменты, кошачьи концерты и непристойности, а актрисы подрались на сцене. Генделю пришлось их разнимать на сцене. Было еще множество некрасивых случаев. Что привело в конечном итоге к позорному краху Королевской академии музыки.

Гендель набирает новую труппу певцов, открывает новый оперный театр. Но певцы в профессионализме уступают прежним и публика начинает редеть. Гендель ставит свои оперы, пишет новые «Пор», «Адмет», «Созарм». Но театр вновь ждет неприятность. Бывший конкурент Бонончини открывает новый театр. Двух театров слишком много для Лондона, ведь оперу посещают в основном аристократы. Кроме того, неприязнь ко всему неитальянскому, растет и обрушивается на Генделя. Но он, не обращая внимание, на это, пробует себя в новом жанре – оратория с английским текстом и сюжетом их Ветхого завета.

Между тем дела Генделя идут все хуже. Театр переходит в руки конкурентов. Гендель вынужден перебраться в «Ковент-Гарден» - становится хозяином театра.

А конкуренты наносят следующий удар. За огромные деньги они приглашают знаменитого певца-кастрата Фаринелли и немецкого композитора Хассе. Театр Генделя разоряется.

Борьба за поддержание своей оперы подорвала здоровье Генделя. Кроме того, из-за долгов ему грозила тюрьма. Поправив здоровье и расплатившись с долгами, Гендель вновь принимается за творчество.

Опера в Лондоне находится на последнем издыхании. Гендель пишет оратории: «Дебора», «Маул», «Израиль в Египте». Казалось бы, здесь есть все, что нужно английской публике. Ветхозаветные сюжеты, понятный английский язык, прекрасная музыка, неплохие исполнители… но исполнение ораторий проходит в полупустых залах.

Он увлекся оратории, хотя не мог бросить главную свою любовь – оперу, обращался к ней теперь лишь время от времени. По-видимому, он все же понял, что попытки приучить к ней англичан тщетны. Он сочиняет комическую оперу «Ксеркс». Последняя из 44-х опер Генделя «Деидамия» тоже потерпела крах, на этом автор расстался с жанром оперы окончательно. Это было в 1741 году.

В этот период он сочиняет множество инструментальных сочинений: органные и оркестровые концерты.

Затем сочиняет оратория «Мессия», «Самсон». Он отправляется в Ирландию, в Дублин, где с успехом исполняется оратория «Мессия». Затем он возвращается в Лондон. Там исполняется «Самсон». Неожиданно для самого композитора это произведение было хорошо принято публикой. Улучшилось материальное положение Генделя. Но опять интриги. Опять нет средств, опять болезнь.

В Англии в это время происходят значительные исторические события. Восстания, революционное движение. Гендель мгновенно отзывается на события и пишет для защитников страны «Песню лондонских благородных добровольцев».

Музыка Генделя становится символом торжества правого дела, его оратории исполняются повсеместно. Особый восторг вызывает новая оратория «Иуда Маккавей». Пишет еще 7 ораторий.

В это время разрешается главная политическая проблема английского государства. Война за испанское наследство была выиграна. Подписан мир с Францией. Король Георг

решил устроить праздник для своего народа. Музыка была заказана Генделю. Сюита «Музыка фейерверка». Успех. Деньги.

Пишет оратории («Иефай»), но ослабевает зрение, левый глаз композитора перестает видеть. Зрение ухудшалось с каждым днем, и вскоре композитор ослеп.

Композитор был так потрясен этим, что некоторое время не мог играть на органе. Взялся за руководство исполнения ораторий. Затем дает органные концерты. Его необыкновенная память позволила ему исполнять свои старые произведения. Импровизация.

Что касается творчества, то оно пришло в упадок. Не потому, что он был слеп, а потому, что не было желания писать. Зато музыку Генделя исполняют как никогда много. Имя Генделя становится известно всей Европе, даже в Америке. Во время последнего исполнения «Мессии» Гендель теряет сознание, его доставляют домой и там он умирает.

Итак, Гендель жил в сложную **историческую эпоху** – время буржуазных революций. В искусстве Генделя нашла отражения события эпохи: идеи гражданственности, героика, образ народа-борца. Таково основное содержание искусства Генделя.

В истории музыки, Гендель был первым, кто затронул эту **тематику:** героику, стремление победить и радость победы, прославление героя, светлая скорбь о его смерти.

В этом смысле Гендель – новатор. Эти темы – в творчестве Бетховена.

Искусство Генделя гуманное, он использует библейские сюжеты. Церковь обвиняла Генделя в театрализации библейский сюжетов. Хотя Гендель и не планировал исполнения своих ораторий в церкви.

Гендель обращается к традиционным **жанрам**. Но предстает как новатор. В его творчестве происходит обновление жанров, их средств выразительности: месса, органные жанры, концерты для оркестра, камерная музыка. Главные жанры творчества: опера (40) и оратория (32).

Путь от оперы к оратории – это путь творчества Генделя от юности к зрелости.

Опере он посвятил 30 лет своей жизни. Он работал в жанре опера-серия. Им создано 40 опер.

Но Гендель не явился реформатором оперного жанра. Условности, свойственные этому жанру, он не сумел преодолеть (штампы либретто, трафаретность сценария, сюжеты мифологические, приоритет вокального начала над сценарной драматургией). Но Гендель создал немало прекрасных музыкальных вокальных произведений. эти арии очень часто исполняются в концертах.

Гендель порывает с этим жанром. Он чувствует внутреннее тяготение к другим жанрам, темам. Его интересуют проблемы морально-этического плана, героика. Эти проблемы можно было воплотить в оратории.

**Музыкальный язык.** Героическая тема повлекла за собой обращение к монументальным формам. Но все это сочетается с ясностью музыкального языка, со строгостью средств музыкальной выразительности.

Мелодика – энергична, обладает широким четким рисунком. Характерна простота ритма. Характерно движение по звукам аккордов в сочетании с песенностью. Диатоника сочетается с напряженными интонациями.

Гармония – проста. Гендель не испытывал влечения к гармоническим изысканным гармониям.

Фактура – преобладает двухголосие, унисон, октавное удвоение в басу, гармоническое четырехголосие, хоральная аккордовая фактура. Гомофонно-гармонический склад сочетается с полифонией.

**Ораториальное творчество Генделя**

Особое историческое значение имеет оратория – новый вклад в развитие жанра.

В оратории проявились лучшие качества стиля Генделя, такие как идейная глубина, монументальность, демократичность.

«Музыка должна воспитывать, а не развлекать». Гендель находит в этом жанре возможность выразить идеи, мысли и чувства.

Сюжеты – библейские (это способствовало успеху ораторий). Хоровое пение было очень популярно в Англии, оратория – любимый жанр, популярной формой музицирования было хоровое пение, библейские сюжеты не были чуждым для англичан. Библия – настольная книга англичан. Дети ходили в воскресную школу.

Генделя интересовали героические моменты в библии. Он не был лириком. Для него характерно сочетание эпического, героического.

В героической тематике его привлекают повести о судьбе народа – его борьба за свободу, народные герои и их подвиги. Он не стремится к психологическим характеристикам. Поэтому герои Генделя не обладают яркими чертами характера, а являются обобщенным образом народа, его представителем. Например, «Израиль в Египте», «Иуда Маккавей», «Самсон», «Саул», «Иеффай», «Миссия».

Отличительной чертой драматургии ораторий является отсутствие сквозного развития, номерная структура. Можно сопоставить с сюитным принципом развития (жанр сюиты был распространен в то время).

Основные формы сольного пения являются арии героя или корифея. Если ария героя – воплощает чувства героя, переживания. Если ария корифея – воплощает чувства народа, его отклик на происходящие события.

Типы арий – da capo (трехчасная ария), двухчастные арии, ария с хором. Гендель использует все типы арий, которые существовали в то время - героические, воинственные, бравурные, ламентозные арии, жалобы.

Чаще в ораториях присутствуют мужские арии, реже появляются женские персонажи.

Ансамбли – дуэты, терцеты. Они большой роли в драматургии не играют. Характерно сходство вокальных партий. В них соединяются короткие прерывистые фразы и фразы широкого дыхания. Объединение партий происходит в кульминации ансамбля.

Речитативы – как связки между арией и хором. Гендель обращается к речитативно-декламационному стилю в тех ариях, где страдания, скорбь.

Оркестр. В ораториях есть отдельные самостоятельные оркестровые номера. Например, «Пасторальная симфония» в оратории «Мессия». Марш в оратории «Иуда Маккавей», траурный марш в «Самсоне», сцена крушения храма в «Самсоне». Часто оратории начинаются с увертюр торжественного характера, они редко тематически связаны с ораторией (исключение составляет увертюра к оратории «Иуда Маккавей»).

Главное место в оратории занимают хоры. Они определяют героико-монументальный характер ораторий.

Хоры многообразны, передают различные эмоциональные состояния. Но чаще всего мощные чувства единения, монументальность.

Гендель применяет различные приемы хорового письма: полифоническое – фуга, фугато, аккордовое изложение хоральный склад. Часто полифоническая и аккордовая фактура соединяются в одном номере.

При всем преобладании героической темы, каждая оратория индивидуальна по своему решению этой темы. Например, «Израиль в Египте» - эпическая оратория с героической тематикой. Это монументальная оратория, мало личного начала. «Самсон» - героическая тема в драматическом и лирическом аспекте. Дана характеристика отдельных героев. Больше арий, речитативов. Это героико-драматическая оратория.

«Иуда Маккавей» - торжественно-героическая, патетическая, праздничная оратория, воплощает приподнятые воинственные чувства.

Особняком стоит оратория «Мессия» - нет сюжетной линии, действия. Эпична, рассказ о народном герое Мессии – Иисус Христос. Эта оратория – гимн Христу, о нем идет речь, но он не появляется, нет ни одной арии. Хор повествует о главных этапах его жизни. В оратории 3 раздела: 1 – рождение, детство (первые 19 номеров), 2 – Подвиг – раскрывает все страдания Христа, 3 – Триумф – серия гимнов, восхваление Христа.

Христос в оратории не мученик, а мужественная фигура, сильная личность.

## Оратория «Самсон»

**История создания**

Оратория «Самсон» была написана в 1742 году на библейский сюжет по трагедии Милтона «Самсон-борец». Героическое произведение. Премьера прошла успешно.

**Тема, идея**. Подвиг Самсона, борьба за счастье и свободу израильтян против филистимлян, прославление героя.

**Сюжет.** В оратории есть целая группа действующих лиц. Это израильтянин Самсон, его отец Маноа, энный друг Самсона Миха и враги израильтян, филистимляне: Далила – жена Самсона, хвастун и трус Харафа. Герои оратории – собирательные образы, носители определенных чувств и идей. Судьбы героев связаны с судьбами народа

Согласно тексту Библии, Далила обманом выведала тайну силы Самсона, заключавшуюся в его волосах. Пока Самсон спал, Далила остригла ему волосы, он лишился сил и не сумел себя защитить и свой народ от филистимлян. Филистимляне ослепили Самсона и, чтобы унизить его, привели в храм на праздник. Волосы Самсона тем временем отросли вновь, сила вернулась, и он обрушил колонны храма. Вожди и воины филистимлян погибли под развалинами. Погиб и Самсон, ценою жизни освободив свой народ от рабства.

**Драматургия.** Основана на противопоставлении двух образных групп: израильтян и филистимлян.

Большое значение приобретают хоровые номера.

В оратории 3 части. Первая – экспозиция основных действующих лиц, в ней находится завязка драмы. Вторая – введены новые персонажи. Происходит столкновение. Действие драматизируется. Третья – кульминация драмы и героико-трагическая развязка.

Увертюра оратории вводит в настроение оратории. Первый раздел – торжественный, героический, суровый. Пунктирный ритм, маршевость. Медные инструменты.

Второй раздел – вносит контраст. Быстрый темп, полифоническая фактура. Победная, ликующая тема, это трехголосная фуга. Реприза – светлая, приподнятая.

Третий раздел – менуэт – дань традиции, драматургически не оправдан.

**В первой части** оратории дается музыкальная характеристика двух народов – филистимлян и израильтян, а также портрет главного героя – Самсона.

Действие начинается сразу с напряженного момента: Самсон схвачен, ослеплен, брошен в темницу, народ его повержен, враги торжествуют победу.

Драматизм ситуации раскрывается в резких контрастах номеров.

Композитор передает ликование филистимлян. Образы израильтян раскрываются более многогранно, мир их чувств сложнее, богаче: здесь и горе, скорбь, и надежда, и отчаяние, и призыв к борьбе. Филистимляне получают в первой части лишь коллективную характеристику – в хоре. Израильтяне представлены отдельными образами: это друг Самсона – Михее, отец героя – Маноа, и Самон.

Ораторию открывает скорбный речитатив Самсона - он вводит слушателя в действие драмы.

Хор филистимлян «Звучи, трубы, играй, тимпан, сегодня день великий торжества» (№2) вносит первый яркий контраст. Ликование, восторг. Музыка основана на перекличке хора и оркестра. Тема – простая попевка, как трубный сигнал. В своем развитии мелодия приобретает распевность.

Хору филистимлян противостоит вся остальная музыка 1 части, которая воплощает мужественную скорбь плененного народа.

Диалог между Самсоном и Михой написан в виде речитатива.

Ария Самсона (№4) – первая характеристика героя. «Мрак, вечный мрак». Трагизм, скорбь, мужественность и героика. Мелодичность и декламационность, интонации восклицания, вопроса, вздохи, паузы, прерывистость, размышления. Вся ария идет на одном дыхании. Скорбь и ее преодоление. Утверждается мажор. Стремление к борьбе.

Хор израильтян «О первозданный луч, о, великое слово «Да будет свет»» (№5) – первая характеристика этого народа. По сравнению с хором филистимлян он глубже и многограннее. Сначала молитва, порыв к действию. К борьбе, вера в свои силы. Двухчастная форма. Первый раздел – молитва – строгость звучания хора и оркестра, второй раздел – быстрый, написан в форме фуги. Энергичный раздел.

Речитатив Маноа (№6),

Ария Маноа (№7) – косвенная характеристика главного героя – Самсона. Двухчастная форма. Первая часть – героическая ария, воспоминания о подвигах Самсона. Вторая часть – медленная, скорбная, думы о трагической судьбе Самсона.

Речитатив Самсона (№8) – герой предсказывает освобождение и победу своего народа.

Хор Израильтян «Враги падут» (№9).

Диалог Самсона и Маноа.

Хор израильтян «К звездному трону того, кто правит миром, твоя душа воспарит (№11). Светлое торжественное, гимничное, ликующее звучание. Предсказание будущей победы.

**Вторая часть оратории**. Обе группы образов здесь получают развитие. Здесь происходит столкновение героев и их борьба.

Ария Михи с хором (№12) «О, услышь меня, Господь». Звучит как молитва, то просветленно, то скорбно, но строго.

Речитатив Далилы (№13).

Ария Далилы (№14) – музыкальная характеристика героини. Обворожительная и коварная Далила, пытающаяся вернуть любовь преданного ей Самсона. Мягкие интонации, танцевальный ритм.

Хор подруг Далилы (№15).

Дуэт Самсона и Далилы (№16) – носит действенный характер. Самсон с негодованием отвергает Далилу, гонит ее прочь. Напряженное звучание. Сцена ссоры. Исполняют одну мелодию, впечатление, что голоса «догоняют» друг друга.

Ария Харафы (филистимлянин) (№17) – хвастливая речь человека, сбежавшего от Самсона, а теперь насмехающийся над ним. Интонации напоминают музыку хора филистимлян (№2).

Дуэт Самсона и Харафы (№18) – дуэт-ссора.

Завершают вторую часть хоровые номера. Хор израильтян и хор филистимлян противопоставлены друг другу. Хор израильтян «О, услышь, бог Иакова, Иегова , Спаси нас» (№19)

Хор филистимлян (№20) «Песни и танцы объединим мы во славу твою» - быстрый темп, маршевость.

Завершает вторую часть Двойной хор «Крепок на вечном троне» - объединены голоса двух народов. Победители и побежденные исполняют одну мелодию – торжественно-гимнический напев. Но каждый из них вкладывает в него свой смысл. Одни – радость победы, другие – веру в освобождение.

**Третья часть** оратории - самая драматическая, напряженная.

Речитатив и ария Харафы – он требует, чтобы Самсон явился на пиршество филистимлян. Гневный отказ Самсона.

Хор Израильтян «В громе небесном, великий бог, явись» (№22) – гнев народа, призывающего бога свершить возмездие.

Большую роль играет оркестр.

Речитатив Самсона, Михи и Харафы (№23) – Самсон принимает свое героическое решение.

Ария Самсона (№24) – кульминация произведения. Мужественный спокойный характер. Нет ярких эмоциональных вспышек, все строго и сдержанно.

Далее действие переносится в праздничную атмосферу, пиршество филистимлян. Картину праздника открывает ария Далилы (№26). Энергичная.

Хор филистимлян (№27) – вершина в передаче чувств ликования, торжества.

Сцена разрушения храма (№28) – оркестровый эпизод. Динамичная сцена, ощущение ужаса и смятения. Этот эпизод обрамляет речитативные реплики Михи и Маноа – они с волнением комментируют происходящее.

Хор филистимлян (№29) – та же оркестровая тема. Короткие возгласы, отчаянные крики гибнущих людей. Это развязка драмы.

Музыкальные номера, которые звучат далее, воспринимаются как послесловие.

Ария Михи (№31) небольшая и переходит в хор (№32). Содержание арии – оплакивание героя. Скорбный и героический характер.

Траурный марш (№33) – скорбь и мужество.

Содержание последних номеров оратории уже определено музыкой траурного марша. Настроение радости и торжества постепенно вытесняются скорбью. Ораторию заканчивают 2 хора израильтян. Первый (№35) – печаль, заключительный (№37) – победный гимн.

Таким образом, оратория сочетает в себе драматизм и монументальность. Для каждой группы образов использованы свои СМВ. Однако в конце оратории образ израильтян вбирает в себя черты интонаций филистимлян – ликование, фанфарные обороты, маршевость.

## Инструментальная музыка Генделя

Представлена 4 группами:

1. Кончерто гроссо
2. концерты для органа

3. клавирная музыка
4. камерно-инструментальная музыка.

В инструментальной музыке – связь с оперным и ораториальным творчеством. Это отразилось в тематизме, образном строе. Инструментальная музыка живописна, конкретна.

Большое место занимают импровизационность (особенно в органных концертах).

В творчестве Генделя совершенствуются такие жанры, как фуга, соната, сюита. Обращаясь к разным жанрам, Гендель не преследует цели совершенствовать жанр. Нет единого типа сюиты и других жанров. Творчески подходит к трактовке жанра. Но характерной особенность становится опора на танцевальностоь. В сюите – особенно ярко. Использует подлинно народные мелодии.

Инструментальная музыка Генделя демократична, она написана для широкого круга слушателей. Особенно пленерная музыка («Музыка на воде», «Фейерверк»). По форме эти произведения представляют собой синтез сюиты и увертюры. По жанру определяют как дивертисмент.

«Фейерверк» написан по случаю заключения Анхенского мира.

Концерты – импровизационность. В нем соединяются черты увертюры, сонаты, сюиты.

Его концерты – важный шаг на пути формирования симфонического стиля и мышления.

Интересны поиски в области фактуры. Часто используются полифонические эпизоды, которые чередуются с гомофонной фактурой, основанной на развитии темы (мотивная разработка)

Большое значение имеет принцип соревновательности. Нет единой структуры цикла, использует различные сочетания.

Есть двухчастные концерты (ор. 6 №6). Трехчастные (ор. 3 №11), четырехчастные (ор. 6 №2), 6-тичастные (ор.6 №5).

Некоторые концерты включают танцы – аллеманду. Полонез, сицилиану, мюзет.

Некоторые концерты начинаются с увертюр.

В концертах часто Гендель использует материал оперы.

Камерная музыка – сольная и трио-сонаты.

Гендель внес свой вклад в формирование сонатно-симфонического цикла.

## Раздел 6. Творчество И. С. Баха
## Характеристика творчества И. С. Баха (1685 – 1750). Черты стиля.

Иоганн Себастьян Бах – великий немецкий композитор XVIII века. Бах – одна из самых сложных фигур в истории музыки. В своем творчестве он совмещает все наивысшие достижения композиторов предшествующего периода и черты стиля новой эпохи.

Мировоззрение композитора. Неслучайно Бах стал композитором. Все родственники Баха были музыкантами, к тому же все – Иоганны. Отца звали Иоганн Амвросий, дядю – Иоганн Кристоф, старшего брата – тоже Иоганн Кристоф. Поэтому, чтобы не запутаться, мальчику дали второе имя – Себастьян.

Жизнь Баха не была легкой, в жизни были и невзгоды и потрясения. Все это наложило отпечаток на мировоззрение композитора.

Он рано лишился родителей, остается круглым сиротой. Старший брат берет его на воспитание, хотя сам был в то время достаточно юным – всего 20 лет, но был уже женат и воспитывал двух детей. Иоганн Себастьян – третий. Он оплачивает учебу брата в лицее. Но музыке его он учит сам. А система у него была очень строгая: ученик должен был играть только то, что задано. Ничего другого знать ему не положено. Однако Иоганн Себастьян был очень любознателен, чтобы терпеть такое. Он стал заглядывать по ночам в некий большой шкаф, где хранились всевозможные интересные ноты: брал кое-что и переписывал для себя чуть ли не при лунном свете, так как свечи стоили дорого. Но однажды ночью брат поймал его на месте преступления, отнял все и сжег: труд многих ночей превратился в кучку золы…

Другой ученик возненавидел бы музыку после такой расправы на всю жизнь. Но не Иоганн Себастьян Бах! О каких человеческих качествах говорит этот пример? Трудолюбие, усидчивость, целеустремленность, настойчивость, любовь к учению.

Он вообще любил учиться: не только музыке, но и другим наукам. Например, все ученики заканчивает лицей за 7 лет, а Бах учился лучше всех и закончил за 5 лет!. Всем было по 17 лет, а Баху 15. в таком возрасте он уехал из Ордруфа (город, где он жил с братом), отправляется в Люнебург, там он еще 2 года учился музыке в канторате (школе пения) при монастыре Святого Михаила.

Всю жизнь он переезжал из одного города в другой в поисках работы и жалования. В Веймаре стал скрипачом, в Арндштадте – органистом.

При жизни композитор не получил заслуженного признания. Вынужденный служить придворным музыкантом, органистом и руководителем хора в церкви, он всегда вызывал недовольство своих влиятельных покровителей. Аристократическому обществу не нравилась глубина и серьезность произведений Баха. Его называли "ученым", т. е. скучным музыкантом. А церковь находила его музыку слишком живой и человечной, слишком волнующей: ведь церковная музыка должна была подавлять мысли и чувства человека, уводить его в какой-то иной, "неземной" мир.

Нужно сказать, что поведение Баха тоже не всегда было примерным. В молодость он курил трубку, а церковному музыканту этого делать нельзя. Иногда он заносчиво и грубо вел себя со своими учениками-хористами. С одним из старших учеников даже подрался!

Баха однажды чуть не выгнали со службы за то, что он взяв отпуск на 4 недели, но не появлялся на работе все 4 месяца! Дело в том, что он очень хотел послушать игру знаменитого органиста Букстехуде, который должен был выступать в городе Любек. Он Арнштадта до Любека было около 500 километров. В почтовой карете дней 5, но дорого! Бах пошел пешком, а это не меньше двух недель в один конец. Туда и обратно уже 4 недели, когда же случать Букстехуде? Пришлось задержаться. Его не выгнали, вынесли порицание.

Но в своем деле – он был первым, в его время никто не мог его превзойти! Ни как композитора, ни как исполнителя! Однажды Бах был приглашен в Дрезден на соревнование с французским клавесинистом Луи Маршаном. Событие было громко разрекламировано, однако музыкальная дуэль не состоялась: Маршан услышал, как репетирует Бах, и, поняв, что силы неравны, попросту сбежал из Дрездена, тем самым признав превосходство Баха.

В семейной жизни Бах был счастлив. Был дважды женат. Первая жена (Мария Барбара) умерла, оставив Баха с 4 детьми. Через полтора года Бах женился во второй раз: его супругой стала певица Анна Магдалена Вилькен. Она была на 15 лет моложе мужа. Но всегда помогала ему, переписывала ноты. Совместная жизнь была счастливой и долгой, они прожили 30 лет.

Интерес к музыке Баха возник много позже: в 1829 году под управлением немецкого композитора Мендельсона было исполнено произведение Баха – "Страсти по Матфею". Впервые в Германии осуществляется полное издание баховских сочинений (благодаря Брамсу). Все музыканты мира играют музыку Баха, поражаясь ее красоте и вдохновению, мастерству и совершенству. "Не ручей! – Море должно быть ему имя", – сказал о Бахе великий Бетховен.

**Национальные традиции в творчестве Баха.**

Бах никогда не покидал пределов своей страны. И этот постоянное немецкое окружение не могло не отразится на творчестве композитора.

1. Тяготение к философско-этическим темам – является одной из характерных черт немецкого национального искусства. А историческая обстановка, отсталость Германии способствовали еще более широкому разрастанию этой черты.
2. Бах был очень религиозен, протестант. Он обратился в своем творчестве к жанру протестанского хорала. В его произведениях сильна религиозная тема. Церковная музыка давала возможность общения композитора и слушателя. В церкви происходило единение композитора и слушателя. И это тоже немецкая черта. Германия – страна разрозненная. В этот период в Германии происходило засилие итальянской музыки. В среде протестантов отстаивалось все национальное: религия, язык, церковные жанры. Только в церкви была возможность создания национального искусства.
3. На творчество Баха оказали влияние жанры бытовой немецкой музыки. Заимствованные из народной музыки песенные и танцевальные мелодии встречаются в произведениях Баха. Их использует он не только в жанрах светской музыки, но и в духовных сочинениях, в кантатах, ораториях, пассионах, мессе.

4. В творчестве Баха большое значение имеет органная музыка. В этом он продолжает традиции немецких композиторов Букстехуде, Пахельбеля, Шютца.

**Темы, образы творчества.**

По сравнению со своими современниками: Рамо, Купереном, Тельманом, Вивальди, Скарлатти, образный мир произведений Баха богаче, шире и сложнее. Его искусство отличается концептуальностью, философским осмыслением жизни. В центре творчества Баха – человек, его скорбь и мужество, сострадание и милосердие, самопожертвование. Не случайно, большое значение в творчестве Баха приобретает образ Иисуса Христа.

Образный строй музыки Баха направлен в два русла:

1. Образы скорби;
2. Образы радости.

Но внутри каждой группы – мельчайшие градации нюансов.

Образы скорби, трагическое у Баха дается через умиротворение, утешение, успокоение. Это связано с мировоззрением Баха. Такой философский взгляд на жизнь и смерть идет от религии.

Образы радости представляют собой не ликование, как у Генделя. Это активные, энергичные образы, прославляющие силу жизни. Здесь проявляется тема гармонии человека и Вселенной, гармония мира. Либо образ бури – скрытой силы, борьбы.

Однако чаще всего Бах изображает своего героя сквозь душевные переживания, размышления.

Таким образом, в основе творчества Баха лежат этические, философские темы: человек, его жизнь и смерть.

**Жанры творчества.**

Бах уделял внимание всем музыкальным жанрам того времени. Исключение составляет опера. Для каждого жанра он добивался чистоты стиля, классической слаженности всех элементов целого. Бах обновил и расширил возможности уже существующих жанров. В этом проявилось его новаторство. Он писал клавирную, органную, вокально-хоровую, камерно-инструментальную, оркестровую музыку.

Бах является основоположником жанра сольного клавирного концерта.

**Полифония.**

Бах – величайший полифонист. В его творчестве полифонические формы приобрели совершенный вид. Для Баха полифония не просто технология, это эстетика и образ мышления.

Всю жизнь он работал над формой фуги. Фуга с латинского означает "бег". В музыке фуга – это сложное полифоническое произведение, где один голос как бы догоняет другой или отвечает другому. Главное в фуге – это утверждение основной темы в основной тональности. Форма фуги – это замкнутый круг – все развитие приходит к начальному звучанию темы.

Бах не только мастер имитационной фуги, он создатель контрастной полифонии. Контрастное многоголосие отличается красотой мелодических голосов. Несовпадение цезур по горизонтали ведет к бесконечности мелодии. Линии поют и уравновешивают друг друга.

Бах был не чужд и новых веяний гомофонно-гармонического письма.

В связи с этим можно сделать вывод, что стиль Баха вмещает полифоническую и гомофонную фактуру.

**Музыкальный язык.**

**Мелодика.**

Бах – величайший мелодист. Его мелодии уходят корнями в немецкое народное творчество, протестанский хорал. Зерно мелодий Баха – его тема. Она коротка, но обладает яркой выразительностью мелодии. В ней всегда заключена яркая интонация.

Мелодии Баха разнообразны: песенно-лирические, речитативно-декламационные, маршевые, танцевальные, скерцозные.

**Гармония.**

В эпоху Баха музыка гомофонно-гармонического склада только начинала свое развитие. Однако она проникает и в творчество этого композитора. Мелодии Баха содержат гармоническую сторону. Гармония насыщает полифонию. Бах использует диссонирующие терцовые созвучия, септаккорды, хроматизмы, альтерацию, модуляции в отдаленные тональности, ввел в употребление уменьшенный вводный септаккорд.

## Вокально-хоровое творчество И. С. Баха.

Это самая значительная область творчества. Мессы, "Страсти по Матфею", "Страсти по Иоанну", "Страсти по Луке", "Страсти по Марку", оратории ("На вознесение Христово", "Пасхальная", "Рождество"), около 300 светских и церковных кантат (сохранилось около 200, наиболее известные "Кофейная", "Крестьянская").

Большинство этих произведений написано в Лейпциге. В этих произведениях наиболее ярко раскрылась этически-нравственная проблематика Баха. Это размышления о жизни и смерти, о долге. Главный образ произведений: Иисус Христос.

**"Страсти по Матфею".** Это произведение, которое исполняется 1 раз в году. Всего у Баха 4 произведения в этом жанре. Страсти или пассионы (от латинского слова "passio" – "страдание") – это повествование о последних днях земной жизни, страданиях и мученической смерти Иисуса Христа в описании евангелистов. В прошлом "страсти" представляли собой хоровые песнопения в католической церкви. У Баха эти произведения выходят далеко за рамки церковной службы. Это монументальные произведения концертного характера. В их исполнении участвуют солисты, хор, оркестр, орган.

"Страсти по Матфею" были написаны в 1729 году. После смерти это произведение было забыто. Его возрождение было в 1829 году, исполнено под управлением Мендельсона.

Это грандиозное произведение написано для двух хоров, двух оркестров. В оркестре композитор использует старинные инструменты – гобой-амур, виолы, орган.

Огромная композиция состоит из 78 номеров. Ее исполнение, если не делать пауз, занимает около трех часов. Бах не испытывал терпения прихожан так долго. Исполнение всегда делилось на 2 части, чтобы прихожане могли отдохнуть в перерыве.

В строении есть сходство с кантатой и ораторией. Здесь есть речитативы, арии, хоры, оркестровые эпизоды. Речитативы в основном ведутся от лица евангелиста, рассказчика. Арии поются от безымянных лиц, носят обобщенный характер. Большую роль играет хор. Выделяются 3 самостоятельных хоровых номеров (№8, 35, 78).

В произведении Бах использует напевы протестанских хоралов. Стратси исполняются на немецком языке.

В драматургии произведения выделяются 3 пласта: эпически-повествовательный, драматический (связан с репликами действующих лиц), лирический (лирические эпизоды, где отсутствует действие и повествование. Это философское заключение, которое сосредоточено в ариях, размышления о нравственном подвиге Иисуса Христа).

Произведение делится на 2 части.

Страсти открываются развернутым вступлением, которое рисует шествие на Голгофу. Звучит скорбно. Затем вступает хор (№1).

Первая связана с предсказаниями Иисуса Христа о своей судьбе и предательстве Иуды (№2 – 35). Ария №12 – "Кровоточащее сердце". Образ скорби и страдания.

Вторая начинается с №36 по 78. Это сами страсти.

Бах отобрал из "Евангелия" самые драматические моменты из жизни Иисуса Христа.

В первой части 4 раздела.

Первый раздел – "Заговор первосвященников" (№1 – 12). Из зависти священники договариваются распять Христа.

Второй раздел – "Сцена тайной вечери" (№13 - 23). Иисус собирает своих учеников и предсказывает свое распятье. В это время каноном звучит хор его учеников: "Не я ль?". Всего 11 реплик. Иуда молчит. Бах выстраивает этот раздел в виде канона. Иисус предсказывает отречение Петра. Петр говорит, что не предаст. В этом разделе есть один из самых светлых эпизодов – сцена причастия. Звучит она в до мажоре.

Третий раздел – "Сцена в Гефсиманском саду" (№24 – 31). Иисус идет в сад помолится богу, своему отцу. Берет трех учеников, один из них был Петр. Речитатив Иисуса Христа: "Душа моя скорбит". Обращается к богу. В конце он готов испить свою "чашу".

Во время его моления ученики засыпают. Иисус 3 раза обращается к ним "Побудьте со мной". Потом приходит стража.

Четвертый раздел – "Приход стражников", пленение Христа, предательский поцелуй Иуды (№32 – 35). Все ученики разбегаются, но Петр остается.

Вторая часть. Это большая сцена суда. Пятый раздел – "Допрос" (№36 – 47). Иисуса обвиняют в богохульстве. Во время допроса его бьют плетьми. Над ним издеваются. Во время допроса Петр сидит во дворе. Люди подходят к нему и спрашивают его о Христе. Петр отрекся от него, прокричал петух. Иисуса Христа отдают на суд прокурору. Понтий Пилад против обвинения. Накануне пасхи существовала традиция выпускать одного пленника. Был плене разбойник Варавва. Понтий Пилад спрашивает у народа: "Кого вы хотите освободить?". Народ: "Варавву!". №47 – ария альта со скрипкой.

Шестой раздел – "Сцена осуждения Христа" (№48 – 73). Шествие на Голгофу. Муки и смерть Иисуса Христа. Его бьют плетьми. Его сопровождает толпа людей. Кто сочувствует, кто злословит.

Седьмой раздел – "Снятие с креста и положение во гроб". Преобладает скорбный колорит, мало светлых эпизодов, но скорбь просветленная. №78 – хоровая ария "Покойся с миром".

Иисус Христос в произведении – это живой страдающий человек, который идет на смерть ради счастья людей.

Главная философская идея произведения – размышление о жизни и смерти.

**Месса си минор**

Получила название высокой мессы. Создавалась в Лейпциге с 1733 по 1748 гг. При жизни композитора не исполнялась. О назначении произведения возникают споры. Месса масштабна, поэтому она не могла исполняться в церкви. Бах знал это. Месса очень сложна в исполнительском отношении. И в этом смысле Бах тоже не рассчитывал на исполнение в церкви.

Месса – произведение гуманное. Образ Иисуса Христа получает гуманную трактовку. То, что церковь была недовольна этим произведением очевидно. Вместо традиционных 5 частей, в мессе 24 номера. Бах допустил свободу, раздробив текст на мелкие построения.

Для Баха тексты были оболочкой для музыкального содержания, и не играли важную роль. В них он раскрывает обобщенные мысли, настроения, чувства.

Содержание мессы – это размышление о жизни и смерти, о нравственном начале. Произведение философское.

Месса написана для солиста, хора и оркестра. Ведущую роль играет хор. Из 24 номеров здесь 15 хоров, 6 арий, 3 дуэта.

Большую выразительную роль играет оркестр.

"Kyrie eleison" - №1 – 3.

"Gloria" - №4 – 11.

"Credo" - №12 – 19.

"Sanctus" - №20 – 22.

"Agnus Dei" - №23 – 24.

В мессе 3 основных образных сферы. Первая – образы скорби, страданий (№ 1, 9, 15, 16,18, 23). Но звучат они возвышенно, не создают атмосферу обреченности. Для номеров этой образной сферы свойственны секундовые интонации слез, тритоны, характерные интервалы. Характерна полифоническая фактура. Ведущая роль скрипки, флейты и гобоя.

Кульминацией в раскрытии этой образной сферы является №16 "Crusificsus" ("Распят"). Входит в "Credo". Здесь Бах использует жанр пассакалии (танец – шествие, звучит во время погребения). Использует форму вариаций на неизменный бас. В основе басовой темы лежит хроматическое движение по полутонам вниз ("ми – ре# - ре – до# - до – си). Тема проходит в оркестре 13 раз. Хор также основан на нисходящих секундовых интонациях.

Вторая сфера – образы радости и ликования, гимн, прославление Христа (№2,4,17,20, 24). Характерна аккордовая фактура. В мелодии много украшений, распевов. Мелодия опирается на звуки тонического трезвучия. В оркестре возрастает роль ударных, медных инструментов.

Третья сфера – образы философского размышления. Характерен медленный темп, сдержанно-сосредоточенный характер.

# II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ. XVIII ВЕК

## Раздел 7. Культура и искусство эпохи Просвещения XVIII века

В искусстве XVIII века можно выделить две тенденции:

1) искания Генделя и Баха, раскрывающие в своем творчестве сложные проблемы человеческой жизни. Полифоническое искусство.
2) Творчество современных композиторов, раскрывающее мир простых человеческих чувств, картин быта, природы. Это светское искусство.

XVIII век вошел в историю европейской культуры, - как век Просвещения. Это идеологическое движение охватил почти все европейские страны. Буржуазия, третье сословие в борьбе с привилигированными сословиями – аристократией, духовенством – вырабатывала свою идеологию, искусство, мораль. Они требуют признания своих прав, подвергают критике феодальные порядки. Мыслители, философы, писатели, публицисты посвятили себя решению наболевших вопросов, касающихся устройства общества, выяснению самой природы человека, его возможностей и прав. Новые идеи они излагали в философских трактатах, а произведениях искусства, трудах по эстетике. Художественное творчество становится одной из форм их разносторонней деятельности.

В своих теориях просветители опирались на веру в человека и его разум. Своими задачами просветители считали просвещать умы сограждан, обличать пороки, раскрывать истинные ценности вещей.

Требование свободы и равенства всех людей. Это напоминает лозунг французской революции. Шиллер: "Обнимитесь, миллионы!".

Моцарт: "Хоть я и не граф, но у меня больше достоинства, чем у графа!" (письмо к отцу).

Бетховен: "Князей – тысячи, Бетховен – один!". Лозунг просветителей: "Свобода, равенство и братство!" – станет лозунгом французской буржуазной революции 1789 года.

Искусство, музыка занимала большое место в творчестве просветителей, особенно оперный театр. Требования к театру: демократичность, идейная глубина, гражданственность. Дидро: "Искусство должно воплощать возвышенный идеал". Но героями должны стать люди из третьего сословия.

Просвещение не было движением единым. В нем существовало идейных "разветвлений".

Раньше других стран просветительское движение начало складываться в Англии. Героем стал простой человек, не связанный социальными предрассудками. Их критика была направлена на моральные изъяны людей, которые должны быть устранены путем воспитания. Романы Ричардсона, творчество Филдинга, Смолетта, Свифта.

Во Франции движение просвещения было очень влиятельным и значительным, как ни в одной другой стране. В течение века живут реалистические и классические

традиции. Обновляется содержание произведений: в их основе не только античные сюжеты, но и исторические, экзотические, приключенческие, фантастические.

Творчество: Бомарше, Дидро, Грёз, Седен.

Обострившаяся общественно-политическая борьба способствовала развитию героической темы, революционной темы. В живописи примером может служить творчество Ж. Л. Давида, в поэзии – Шенье. В музыкальном искусстве просветительский классицизм получает воплощение в творчестве К. В. Глюка.

В Италии в 1760 – 1770-е годы создавались литературно-публицистические журналы, которые ставили задачей гражданской воспитание общества. Острая борьба разгорелась вокруг театра. Одним из самых популярных театров был народный театр commedia dell arte ("комедия масок"). Она была лишена серьезной литературной основы. Драматург Гольдони выступил реформатором итальянского театра. Театральные маски превращались в человеческие характеры. Комедии Гольдони: "Слуга двух господ", "Трактирщица", "Бабьи сплетни". Как истинный просветитель он утверждал нравственное превосходство слуги над господином. Противником Гольдони был К. Гоцци. Он создал театр сказки.

Новые веяния затронули и итальянский оперный театр. Композиторы неаполитанской школы Н. Йоммелли, Т. Траэтта – делают попытки реформировать оперу seria, стараются придать ей драматургическую цельность. Оперой третьего сословия стала итальянская комическая опера buffa.

Германия – экономически отсталая, политически неразвитая, раздробленная страна. Она была далека от преобразований. Черты немецкого бюргера – приниженность, верноподданичество, боязнь нового. Просветитель И. И. Винкельман видел свою задачу в просвещении простого человека. Он изучал искусство Древней Греции и раскрывал своим современникам картину гармоничного мира античности, хотел пробудить в народе чувство собственного достоинства.

Писатель, драматург Г. Э. Лессинг ("Лаокоон") направил свои усилия на то, чтобы вырвать немецкое искусство из придворно-лакейской обстановки. Эстетическая теория Лессинга направлена против классицизма. Задачу современного немецкого искусства он видел в создании национального театра. Он выступал за правдивость, простоту и естественность театральных произведений. Изучал Шекспира.

Актер и режиссер Шредер осуществил преобразования немецкого театра. Он добивался естественности сценического действия, психологической правдивости актерской игры. Он ставил неизвестные в Германии пьесы Шекспира.

Поэт, теоретик искусства И. Г. Гердер первым выдвинул Исторический принцип в подходе к явлениям искусства, начал рассматривать художественные произведения не изолированно, а в связи с особенностями эпохи, национальной принадлежностью. Он призывал писателей воплощать внутренний мир человека, т. к. в чувствах он видел проявление человеческой личности.

Под влиянием Гердера в 1770 году в германии складывается литературное направление "Буря и натиск". Это художественное направление объединило писателей, драматургов и публицистов. Среди них – Ф. М. Клингер (драма "Буря и натиск"), Х. Ф. Шубарт, Г. А. Бюргер, И. В. Гете ("Страдания юного Вертера"), Ф. Шиллер (драма "Разбойники"). Вся их деятельность была своеобразным проявлением бунтарства против нравственной приниженности и порабощенности людей. Их герой – сильная, исключительная личность, "гений", человек с мятежной душой. Его характер

раскрывается в конфликте с окружающей чуждой ему средой. Важной темой немецкой литературы становится тема одиночества.

Проблемы писателей волновали и музыкантов. Актуальной задачей становится создание немецкой оперы.

В первой половине века в культуре происходят значительные изменения. Она освобождается от давления церкви, от влияний феодала. Впервые композитор становится независимым, не находится на службе. Появляется новый тип свободного художника.

Музыкальная культура становится более демократичной. Музыка звучит не только в аристократических кругах, открываются первые демократичные театры, филармонические кружки, студенческие кружки.

## Опера XVIII века

В первой половине XVIII века западно-европейская опера существовала в трех видах:

1) опера seria
2) опера buffa, комическая опера.
3) Зингшпиль ("игра с пением").

## Опера seria (серьезная)

Это ведущий жанр оперного искусства. Возникла в Италии, в Неаполе в творчестве Фр. Провенцале, Ал. Скарлатти.

В ней сложились оперные формы: ария, речитатив, увертюра. Сложился стиль belcanto (прекрасное пение, для которого характерна виртуозная вокальная техника, демонстрация красоты звука, огромного диапазона, мастерское владение дыханием). Сложилась форма da capo. Речитативы помещались между законченными номерами и соединяли их между собой.

В первой половине XVIII века опера пришла к кризису. В ней было много условностей, норм, которым должны придерживаться все композиторы. Композитор был зависим.

1) Оперы писались на мифологический или древне-исторический сюжет.
2) Обязательна счастливая развязка.

У известного в то время либреттиста Метастазио существовала масса штампов:

1) Наличие 6 действующих лиц, которые должны быть влюблены. Сюжет запутанный, интриги, зрелищные моменты.
2) Основные действующие лица должны исполнить 5 арий разного типа.
3) Запрещалось звучание двух арий подряд.

Опера-серия превращалась в концерт в костюмах, потому что опера стала демонстрацией вокальных данных голосов, виртуозного пения. Господствующее положение в опере занимали кастраты, сохранившие детские голоса – сопрано, альт (Фаринелли, Гваданьи). Было противоестественно, когда героические роли Прометея или Геркулеса исполнялись в регистрах, свойственных женским голосам, и были насыщены трелями и колоратурами. Опера превратилась в состязание певцов и не соответствовала синтезу музыки и действия.

Опера-серия была достоянием аристократических кругов.

В опере встречались балетные сцены (Люлли).

Однако некоторые музыканты стремились преодолеть все эти условности. Еще Гендель в Лондоне стремился наполнить музыку драматическим содержанием, стремился разбить застывшую схему оперы. Во второй половине XVIII векаитальянские композиторы Иомелли и Траэтта также стремились связать музыку с драматическим действием.

## Опера buffa (комическая)

Также родилась в Неаполе. Перголези "Служанка-госпожа" (1733).

Она выросла из театральной "комедии масок" (comedia del arte), возникшей в XVI веке. Типичными персонажами, обычно носившими маски, были слуги Арлекин и Бригелла, старый Панталоне, глупый доктор, хвастливый капитан в отставке, хитрая служанка.

Опера-buffa была народной, там высмеивались недостатки аристократов. Основной была бытовая тема. Героями были простые люди, чаще всего слуги: Фигаро, Труффальдино.

Опера развивалась очень динамично, целеустремленно. Это происходило за счет ансамблей. Финальные ансамбли каждого действия (из всего два) строились свободно, сопровождались постепенным прибавлением действующих лиц. Музыка простая, танцевальная, песенная, лишенная украшений, близкая к народной.

Опера состояла из отдельных законченных номеров, объединенных речитативами secco.

В 1760-х годах в оперу проникает лирико-сентиментальные моменты. Например, "Добрая дочка" Пиччини, "Мельничиха", "Севильский цирюльник" Паизиелло.

Композитор, в творчестве которого завершилось развитие итальянской оперы buffa XVIII века был Д. Чимароза – автор оперы "Тайный брак".

## Французская лирическая трагедия

Во Франции оперным направлением, отражавшим вкусы и требования придворно-аристократических кругов, была "лирическая трагедия", созданная Люлли. Однако после его смерти этот жанр перестал развиваться. Распалась драматургия, она становится пышным зрелищем, лишенным объединяющей идеи. Рамо – продолжатель Люлли, опера в то время нуждалась в реалистической направленности, ее героями должны стать простые люди.

## Французская комическая опера.

Этот жанр явился французской аналогией итальянской оперы buffa. Постановка в Париже оперы Перголези "Служанка-госпожа", положила начало развитию французской комической оперы. После этого Руссо написал комическую оперу "Деревенский колдун". В отличии от итальянской оперы-buffa, в которой между музыкальными номерами помещались речитативы secco, во французской комической опере музыкальные номера всегда соединялись разговорными диалогами.

Представители: Филидор, Монсиньи, Гретри ("Ричард Львиное сердце").

## Немецкий и австрийский зингшпиль (пение с игрой)

Этот жанр родился в Германии в творчестве Гиллера, Неефе, Бенды в 1760 – 1770-е годы, и в творчестве Умлауфа, Диттерсдорфа в 1770 – 1780-е годы.

В 1778 году открылся театр национального зингшпиля в Вене. Содержание зингшпиля приближено к реальной жизни людей. Характерно изящество, тонкость, лиризм. В музыке – близость к национальным бытовым песенно-танцевальным жанрам.

## Оперная реформа К. Глюка

Глюк вошел в историю музыкальной культуры как великий реформатор, на много десятилетий вперед определивший пути развития оперы. Его требования драматической правды, простоты и естественности отвечали передовым веяниям эпохи. На смену придворно-аристократическим парадным спектаклям с условной сюжетикой и виртуозными руладами певцов пришло искусство больших нравственных проблем и

сильных страстей. Музыка стала послушной сестрой поэзии, углубляла ее эмоциональный подтекст, раскрывала драматическое содержание.

Кристоф Виллибальд Глюк родился в 1714 году в баварской деревне Вейденванг, в семье лесничего. Образование получил в иезуитской коллегии в Комотау, там же начал учиться игре наклавире и органе. Поступив в Пражский университет, будущий композитор сделался участником бродячих оркестров, где исполнял на виолончели свои первые импровизации. В двадцатидвухлетнем возрасте Глюк получает постоянную работу в Вене. А спустя десять лет переселяется в Милан, где берет уроки композиции у маститого Саммартини, известного дирижера, органиста, автора многочисленных инструментальных произведений.

В 1741 году появляется первая опера Глюка, увидевшая сцену, «Артаксеркс», за ней еще шесть. Продуктивность молодого мастера очень велика, но многие из ранних опусов не сохранились, другие были использованы по частям в более поздних сочинениях.

Глюк выступает в Лондоне, Гамбурге, Дрездене, Копенгагене; в 1754 году получает место придворного композитора в Вене. Там он создает комические оперы по типу французских, балеты-пантомимы. В них созревали реалистические тенденции названных жанров, подготовившие реформу Глюка. В 1762 году совместно с поэтом Кальцабиджи композитор пишет первую новаторскую оперу «Орфей», а спустя пять лет, в предисловии к «Альцесте», теоретически обосновывает свою реформу. Однако аристократическая Вена холодно отнеслась к этим произведениям. Глюк переселился в Париж, где последовательно осуществил реформу оперного спектакля в своих последующих сочинениях: «Ифигения В Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779).

Глюк умер 15 ноября 1787 года в Вене, достигнув вершины славы.

Кристоф Виллибальд Глюк – выдающийся оперный реформатор. Он был не первым, осознавшим необходимость оперной реформы в XVIII веке. Гендель пришел бы к этой реформе гораздо раньше, на 50 лет, если бы въехал в Париж. И эта реформа была бы более яркой (Ромен Ролан). Но попытки реформировать оперу Генделю не удались ни в Италии, ни в Германии.

Глюк совершил свою оперную реформу в Париже. Почувствовав, что его там поймут, он едет именно туда.

В своей оперной реформе Глюк не был одинок. Ему помогло время (эпоха буржуазных революций, гражданские темы, идеи просветителей, борьба направлений в оперном искусстве достигла кульминации, победила комическая опера, но она не могла воплотить большие идеи и чувства, нужно было другое искусство).

Глюк начал оперную реформу в Вене (11 опер было написано до "Орфея" – это были оперы seria). Продолжил реформаторскую деятельность в Париже.

Оперная реформа вызвала массу споров, высказываний, бурное обсуждение (особенно в Париже). Возникла музыкальная война "глюкинистов" и "пиччинистов".

Глюк в своей оперной реформе обладал качествами борца. Он написал оперу, но самое главное то, что он ее поставил. Счастливым содружеством оказалось содружество с либреттистом Кальцабиджи.

Первая реформаторская опера Глюка – "Орфей" (1762). Затем "Альцеста", "Ифигения в Авлиде", "Ифигения в Тавриде", "Парис и Елена", "Армида".

Теоретические принципы Глюк изложил в предисловии к опере "Альцеста":

1. Глюк рассматривал оперы, как глубоко-идейное искусство. В этом отношении он яркий представитель "классицизма". Например, в опере "Ифигения в Авлиде" личное приносится в жертву общественному. В опере "Альцеста" – жертва во имя любимой, в опере "Орфей" – подвиг во имя любви.
2. Главными требованиями при написании оперы было требование простоты, правдивости, естественности. Отказ от эффектных номеров.
3. Глюк изменил отношение к либретто. Оно должно быть простым, ясным, без лишних описаний, без разветвлений. Либреттист – Кальцабиджи.
4. Связь музыки и драмы. "Музыка должна быть служанкой драмы", - говорил Глюк. Когда он создавал оперу, он забывал, что он музыкант. Глюк поддерживал значение действия. Во имя этого они отказывался от красивых номеров, если они не имели отношения к драме.
5. Трактовка арий. Ария перестает быть концертнымномером, а органически включается в действие. Арии должны раскрывать душевное состояние героев в их динамике. Глюк отказался от традиционной формы арий da capo. Использует другие формы. Например, в опере "Орфей" ария Орфея из 1 действия. Сначала нежные чувства, затем он страдает (2 части). Ария Орфея из 3 действия написана в форме рондо.

В ариях песенное начало очень гибко сочетается с речевым. Глюк упростил мелодический стиль арий, исключил из них украшения. Стиль простой и скромный.

6. Речитативы в операх Глюка не только связки между номерами, но и как арии раскрывают настроение героя. Глюк создает мелодизированный речитатив. Происходит сближение речитатива с арией.
7. Трактовка балета. Балетные сцены связаны с действием, их использование вытекает из сюжета. Например, танец фурий из оперы "Орфей", Балет теней из 2 действия.
8. Хор. Если в опере seria хор не принимал участия, то у Глюка – это активный участник оперы. Например, хор из 1 действия в опере "Орфей", хор из 2 действия ("Сцена Орфея с фуриями" - именно хор рисует грозность и суровость фурий).
9. Увертюра. Раньше увертюра носила развлекательный характер. У Глюка увертюра должна настроить на события в опере, должна обобщать основную идею оперы. Например, в "Орфее" увертюра не соответствует, в "Альцесте" увертюра вводит в оперу.
10. Сцены. Объединение номеров в сцены. Например, сцена Орфея с фуриями.

## Опера "Орфей" Глюка.

Это первая реформаторская опера.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Античный сюжет о преданной любви Орфея и Эвридики - один из самых распространенных в опере. До Глюка он был использован в произведениях Пери, Каччини, Монтеверди, Ланди и ряда второстепенных авторов.

Горячего единомышленника композитор нашел в лице поэта Раньеро Кальзабиджи (1714-1795). Из многочисленных вариантов легенды об Орфее либреттист выбрал тот, что изложен в «Георгиках»- Вергилия. В нем античные герои предстают в величавой и трогательной простоте, наделенные чувствами, доступными обычному смертному. В этом выборе сказался протест против ложного пафоса, риторики и вычурности феодально-дворянского искусства.

Существуют две авторские редакции оперы. В первой (венской - показанной 5 октября 1762 года) еще не полностью преодолены условности традиционной итальянской оперы seria. Так, главная партия была написана для кастрата альта (ее впервые исполнил кастрат Гаэтано Гваданьи), введена декоративная роль Амура; концовка оперы, вопреки мифу, оказалась счастливой.

Вторая редакция, показанная в Париже в августе 1774 года, значительно отличалась от первой. Текст был заново написан де Молиной. Выразительнее, естественнее стала партия Орфея; она была расширена и передана тенору. Ее исполнил в Париже тенор Ле-Гро. Парижская редакция была дополнена балетными сценами и арией Орфея, завершающей первое действие. В музыку «блаженных теней» введена знаменитое соло флейты, известное в концертной практике как «Мелодия» -Глюка.

В 1869 году опера Глюка была возобновлена Берлиозом. В роли Орфея выступила Полина Виардо. С этих пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей.

*Опера в трех актах*

Либретто Р. Кальзабиджи и де Молина

Действующие лица:

Орфей тенор (меццо-сопрано)

Эвридика - сопрано

Амур сопрано

Пастухи, пастушки, фурии, адские духи, блаженные тени. Сюжет заимствован из античного мифа.

СЮЖЕТ

В красивой уединенной роще из лавров и кипарисов - гробница Эвридики. Орфей оплакивает свою подругу. Пастухи и пастушки, сочувствуя ему, призывают дух умершей услышать стенания супруга. Они разжигают жертвенный огонь, украшают памятник цветами. Орфей просит оставить его наедине с грустными мыслями. Тщетно призывает он Эвридику - лишь эхо повторяет имя возлюбленной в долине, лесах, среди скал. Орфей умоляет богов вернуть ему возлюбленную или отнять у него жизнь.

Появляется Амур; он объявляет волю Зевса: Орфею разрешается сойти в ад, и если голос певца и звуки его лиры растрогают нечестивых, он вернется с Эвридикой.

Лишь одно условие должен выполнить Орфей: не смотреть на супругу до тех пор, пока они не достигнут Земли, иначе Эвридика будет потеряна навсегда. Самоотверженная любовь Орфея готова выдержать все испытания.

Густой темный дым окутывает таинственную местность, временами освещаемую вспышками адского пламени. Фурии и подземные духи затевают дикую пляску. Появляется Орфей, играющий на лире. Духи стараются запугать его страшными видениями. Трижды взывает к ним Орфей, умаляя облегчить его страдания. Силой искусства певцу удается смягчить их. Духи признают себя побежденными и открывают Орфею дорогу в подземный мир.

Происходит чудесное превращение. Орфей попадает в Элизиум - прекрасное царство блаженных теней. Здесь он находит тень Эвридики. Ей чужды земные тревоги, мир и радость волшебной страны заворожили ее. Орфей поражен красотой пейзажа, чудесными звуками, пением птиц. Но счастлив он может быть только с Эвридикой. Не оборачиваясь, Орфей берет ее за руку и поспешно удаляется.

Вновь возникает мрачное ущелье с нависшими скалами, запутанными тропинками. Орфей торопится вывести из него Эвридику. Но возлюбленная огорчена и встревожена:

супруг ни разу не взглянул на нее. Не охладел ли он к ней, не померкла ли ее красота? Упреки Эвридики причиняют Орфею нестерпимую душевную боль, но он не в силах ослушаться богов. Вновь и вновь Эвридика умоляет мужа обратить на нее свой взор. Для нее лучше умереть, чем жить нелюбимой. Отчаявшийся Орфей уступает ее просьбам. Он оглядывается, и Эвридика падает мертвой. Безутешному горю Орфея нет границ. Он *готов* поразить себя кинжалом, но Амур останавливает его. Супруг доказал свою верность, и по воле богов Эвридика вновь оживает.

Толпа пастухов и пастушек радостно приветствует героев, развлекая их пением и веселыми плясками. Орфей, Эвридика и Амур славят всепобеждающую силу любви и мудрость богов.

Сюжет оперы "Орфей" заимствован из мифа, изложенного в "Георгиках" древнеримского поэта Вергилия. Краткое содержание оперы:

Легендарный фракийский певец Орфей, пение которого обладало магическими свойствами, потерял свою супругу Эвридику, умершую от укуса ядовитой змеи. Вместе со своими друзьями – пастухами и пастушками – он оплакивает Эвридику, проливая слезы над ее гробницей. Амур объявляет Орфею волю отца богов Зевса: Орфей должен спуститься в преисподнюю, где среди умерших душ находится Эвридика, и вывести ее на землю; но Эвридика вернется к жизни лишь при одном условии: пока они не выйдут за пределы аида, орфей не должен на нее ни разу взглянуть, иначе она погибнет для него навсегда. Орфей спускается в мир теней, своим волшебным пением смягчает гнев грозных фурий, духов подземного царства, преградивших ему путь, и проходит в Элизиум, где обитают блаженные тени. Найдя среди них Эвридику, но не глядя на нее, он ведет ее за руку на землю. Эвридике непонятно поведение любимого супруга. Ей кажется, что он ее больше не любит. Она умоляет Орфея хоть раз взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей любви, но Эвридика уже не верит ему. Горе наполняет ее душу. Тогда Орфей не выдерживает и бросает на нее взгляд. Эвридика снова умирает. Орфей в отчаянии. Но ему на помощь приходит Амур, объявляя волю богов, сжалившихся над страданиями Орфея. Он пробуждает Эвридику к новой жизни, и счастливая пара вместе с друзьями – пастухами и пастушками – восхваляют силу любви.

Сам миф содержит в себе идейный смысл – это олицетворение магической силы искусства, идею любви и верности вплоть до самопожертвования ради спасения любимой.

Опера "Орфей" состоит из 3 действий: 1 и 3 проходят в земном мире, 2 – в преисподней.

МУЗЫКА

«Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, танцы полностью раскрывают свой смысл в связи с действием, разворачивающимся на сцене, и, сочетаясь, придают всему произведению поразительную стройность и стилистическое единство.

Увертюра оперы музыкально не связана с действием; согласно существовавшей традиции, она выдержана в живом движении, жизнерадостном характере.

Первый акт представляет собой монументальную траурную фреску. Величественно и печально звучание погребальных хоров. На их фоне возникают полные страстной скорби стенания Орфея. В сольном эпизоде Орфея с эхом трижды повторяется выразительная мелодия «Где ты, любовь моя», выдержанная в духе Lamento (жалобных стенаний). Она прерывается драматическими призывными речитативами, которым, точно эхо, вторит

оркестр за сценой. Две арии Амура (одна из них написана для парижской постановки) изящны, красивы, немало связаны с драматической ситуацией. Игривой грацией пленяет вторая ария «Небес повеленье исполнить спеши», выдержанная в ритме менуэта. В конце акта наступает перелом. Заключительный речитатив и ария Орфея носят волевой стремительный характер, утверждая в нем героические черты.

Второй акт, наиболее новаторский по замыслу и воплощению, распадается на две контрастирующих части. В первой устрашающе грозно звучат хоры духов, исполняемые в унисон с тромбонами-инструментами, впервые введенными в оперный оркестр в парижской редакции «Орфея». Наряду с острыми гармониями, «фатальным» ритмом, впечатление жути призваны производить глиссандо оркестра, изображающие лай Цербера. Стремительные пассажи, острые акценты сопровождают демонические пляски фурий. Всему этому противостоит нежная ария Орфея под аккомпанемент лиры (арфа и струнные за сценой) «Заклинаю, умоляю, сжальтесь, сжальтесь надо мной». Элегически окрашенная - плавная мелодия становится все взволнованнее, активней, просьба певца настойчивее. Вторая половина акта выдержана в светлых пасторальных тонах. Свирельные наигрыши гобоя, тихо струящееся звучание скрипок, легкая прозрачная оркестровка передают настроение полной умиротворенности. Выразительна меланхоличная мелодия флейты - одно из замечательных откровений музыкального гения Глюка.

Тревожная порывистая музыка вступления к третьему действию живописует мрачный фантастический пейзаж. Дуэт «Верь нежной страсти Орфея» получает напряженное драматическое развитие. Отчаяние Эвридики, ее волнение, горестные причитания переданы в арии «О жребий злосчастный». Скорбь Орфея, печаль одиночества запечатлены в известной арии «Потерял я Эвридику». Завершают оперу балетная сюита и ликующий хор, где солистами, чередуясь, выступают Орфей, Амур, Эвридика.

## Предклассический сонатно-симфонический цикл

Уже в первой трети XVIII века начался новый период истории инструментальной музыки. Появляются новые формы и жанры. Процессы их формирования охватили разные европейские страны, разные национальные культуры.

Если в творчестве Глюка реформаторские идеи жанра оперы были четко сформулированы, то в области инструментальной музыки новые художественные принципы складывались в ходе самой практики.

Большое значение при этом сыграла концертная жизнь. Центрами оперной и инструментальной культуры становятся Париж, Милан, Лондон, Лейпциг, Вена. В большинстве европейских центров постоянно выступали гастролеры. Концертные путешествия были важным средством знакомства с разными художественными школами и направлениями.

Создавалась и новая слушательская аудитория. Посетителями концертов становятся не только аристократы, но и интеллигенция, образованный класс буржуазии. Инструментальное искусство становится более демократичным.

Характерно для эпохи то, что большинство композиторов являлись также и исполнителями своих произведений. Например, Вивальди и Тартини были выдающимися скрипачами, Д. Скарлатти был гениальным клавесинистом, Боккерини был замечательным виолончелистом, Моцарт поражал слушателей игрой на фортепиано и клавесине. Такая связь композиторской и исполнительской практики обогащало и творчество, и исполнительство.

Одновременное развитие получают и инструменты. Главными инструментами оркестра становятся скрипки. Ведущим сольным инструментом становится клавесин. Затем клавесин постепенно вытеснило фортепиано. Орган теряет свое приоритетное значение.

Формируются инструментальные ансамбли. Среди них выделился струнный квартет.

Определился состав классического симфонического оркестра. В основе оркестра – группа струнных смычковых инструментов с распределением голосов: сопрано – альт – тенор – бас (первые, вторые скрипки – альты – виолончели – контрабасы). Оформились деревянно-духовые: флейты, гобои, кларнеты, фаготы. Медные были представлены валторнами и трубами. Ударный инструмент – литавры.

Функции групп оркестра. Главная нагрузка легла на струнные инструменты. Они стали носителями выразительности. Деревянные использовались в дополнение к струнным. Им поручались средние голоса. Изредка им поручалось соло. Роль медных инструментов была менее самостоятельна. Они вводились для придания особой мощи и яркости звучания.

Новым явлением в инструментальной музыке был сонатно-симфонический цикл в его жанровых разновидностях (соната, трио, квартет, симфония). Он включает, как наиболее важную часть, сонатное allegro, основанное на принципе тематического контраста, на конфликтности содержания. Это первая часть – чаще всего наиболее драматическая часть цикла. Этому способствует образное противопоставление главной и побочной партий а экспозиции и их интенсивное развитие в разработке. Вторая часть – медленная, это сосредоточие лирических эмоций, сфера раздумий, размышлений. Третья вносит жанрово-танцевальный элемент (менуэт). Быстрый финал – народно-жанрового характера, дает оптимистический итог, вывод из всей циклической концепции. Характерной чертой классического симфонизма было гармоничное сочетание сторон жизненной реальности – драматической, лирической, жанрово-бытовой.

Одной из особенностей новой инструментальной музыки являлось господство гомофонно-гармонического стиля. Однако полифонические эпизоды тоже встречаются.

Среди многочисленных жанров инструментальной музыки выделяются различные произведения для камерных ансамблей и симфонического оркестра. Первоначально между камерным ансамблем и симфонией не было различия. Однако постепенно они образуют самостоятельные жанры – сонаты, квартеты, трио, симфонии.

Истоки этих жанров в итальянской (быстро - медленно – быстро) и французской (медленно – быстро – медленно) оперной увертюре, где сменяли друг друга медленные и быстрые разделы. Существовал и полифонический цикл "прелюдия и фуга".

Большую роль сыграла и старинная танцевальная сюита, которая представляла собой чередование разнохарактерных, контрастирующих друг с другом частей. Таковы были сюиты французских клавесинистов Куперена, Рамо, сюиты И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Одна из частей – менуэт – стала впоследствии составной частью классического сонатно-симфонического цикла.

В оркестровом концерте (Concerti grossi Корелли, Вивальди, Генделя, "Бранденбургские" концерты И. С. Баха) тоже были заключены истоки сонатно-симфонического цикла.

Логика тональных связей – пришла от фуги. Новые приемы развития вырабатывались и в полифонических, и гомофонно-гармонических формах.

В работе, которая привела к созданию сонаты, симфонии, приняли участие музыканты разных стран.

**Итальянская школа.**

Одночастные сонаты Д. Скарлатти (1685 – 1757) представляют собой переходной явление от старосонатной формы к сонатному allegro. В некоторых его поздних сонатах ясно обозначаются главная и побочная партии в экспозиции, утверждаются их тональные (тонико-доминантовые) соотношения, самостоятельное значение в форме целого приобретает разработка.

Одним из истоков симфонии была оперная увертюра, в том числе увертюра к опере-buffa. Она представляла собой законченное музыкальное построение и постепенно отделилась от оперы, приобрела значение самостоятельной оркестровой пьесы.

В становлении оркестровой симфонии важную роль сыграло творчество Дж. Саммартини (1693 – 1770). Известно, что в итальянской опере XVIII века увертюра носила название "симфонии". Именно Саммартини, впервые отделив увертюру от оперы и сохранив ее трехчастное строение, превратил ее в самостоятельный жанр симфонии.

Творчество А. Вивальди (1680 – 1743), Тартини (1692 – 1770), Локателли (1693 – 1764) способствовало формированию классического цикла сонаты и концерта. В области виолончельного концерта значительную роль сыграло творчество Л. Боккерини (1743 – 1805).

**Чешская инструментальная музыка. Мангеймская школа.**

История. После битвы на Белой горе 1620 года чешский народ попал под зависимость австрийской династии Габсбургов. Началось тяжелое для Чехии время – время национального и политического гнета. Официально были запрещены книги на чешском языке. В литературе, в школьном преподавании насаждались латинский и немецкий языки. Католическая церковь преследовала гуситов. Тем не менее, несмотря на стремление национальных угнетателей уничтожить национальную культуру чешского народа, он сумел сохранить свои национальные традиции во всех областях культуры.

Конечно, в Чехии, как и в других странах, в XVIII веке господствовала итальянская опера. Большое место в концертной жизни Праги занимала австрийская и немецкая музыка. Но XVIII век выдвинул целую плеяду выдающихся чешских композиторов. Национально-политический гнет являлся причиной того, что многие чешские музыканты вынуждены были жить и работать а эмиграции. Выдающиеся музыканты: Ян Зеленка (1679 – 1745), Богуслав Черногорский (1684 – 1742), Франтишек Вацлав Мич (1794 – 1744). Симфонии Мича – выдающиеся образцы предклассического симфонизма.

В становлении классического симфонизма велика роль чешских мастеров, работавших в немецком городе Мангейме и создавших симфоническую школу, получившую название "Мангеймской школы". Она сложилась в 1740 – 1750-х годах, была связана с деятельность композиторов в придворной капелле Мангейма. Основатели мангеймской школы: Ян Стамиц (1717 – 1757), Францишек Рихтер (1709 – 1789). Их последователями были сыновья Яна Стамица Карел (1746 – 1801) и Антонин (1754 – 1820), а также Христиан Каннабих (1731 – 1798).

В их творчестве симфония становится четырехчастным циклом, включающим в себя менуэт. Части объединяются по принципу контраста. Для каждой части вырабатывался свой тематизм.

Первая (allegro, сонатная форма) опиралась на контраст тем. Главная партия строилась по звукам разложенных аккордов, имела героический, маршевый характер. 2/4, 4/4, мажорный лад.

Побочная партия – песенная, лирическая, часто пасторального характера. Один из самых любимых оборотов – мотив "вздоха".

Вторая часть, медленная, контрастировала с первой. В ней раскрывался один образ – нежный, лирический или скорбный. Похож по тематизму на арию lamento. ¾.

В качестве третьей части они использовали менуэт.

Четвертая же получила значение финала. Она сочетала черты веселых финалов оперы buffa и жиги. Отсутствие контрастов, оживленное движение.

**Немецкая инструментальная музыка.**

В немецкой инструментальной музыке второй половины XVIII века в становлении сонатно-симфонического цикла важнейшую роль сыграло творчество сыновей И. С. Баха. В их творчестве классический стиль еще не установился. У каждого из них были свои искания, эксперименты. Но в подготовку и формирование венского классического стиля они внесли важный вклад.

Наиболее талантливый из всех сыновей Баха, Вильгельм Фридеман Бах (1710 – 1784), писал произведения для клавира и органа. По своему стилю они приближаются к стилю И. С. Баха.

Наибольшее историческое значение имеют клавирные сонаты Филиппа Эммануила Баха (1714 – 1788). Создавая свои клавирные сонаты на протяжении всей своей жизни, Ф. Э. Бах развивал трехчастный цикл. Обычно подвижным крайним частям контрастирует медленная лирическая средняя часть. Но иногда его сонаты заканчивались медленной частью. В ряде сонат первая часть представляет собой развитое сонатное allegro, в других же сонатах она является импровизационной фантазией или токкатой. Его сонаты изучал Гайдн, влияние Ф. Э. Баха заметно в ранних сонатах Бетховена.

Младший сын Иоганн Христиан Бах испытал влияние итальянской музыки, это проявилось во всех его жанрах, в том числе и в жанрах инструментальной музыки. Фактура прозрачна, форма уравновешенна.

**Инструментальная музыка Австрии.**

Австрия XVIII века представляла собой феодально-абсолютистскую монархию Габсбургов, в состав которой входили различные земли: Венгрия, Чехия, Моравия, Словакия, Хорватия, Славония, Босния, Герцеговина, часть Италии и др. Эту империю называли "лоскутной" империей.

Вена становится центром многонациональной культуры. Сюда съезжались все известные композиторы: Сальери, Порпора, Чимариза, Бенда, Масливичек, Умлауф.

Они создавали инструментальные произведения, представляющие собой циклы разнохарактерных пьес, включающих танцевальные и нетанцевальные номера. Количество частей в цикле свободно менялось.

В 1740 – 1750-х годах бытовая музыка проникает в концертные жанры. От этих форм инструментальной музыки (серенады, дивертисменты, кассации) начала свое развитие ранняя венская симфония.

Во второй половине XVIII века выдвинулась еще одна симфоническая школа – **французская.** Ее представителем был Франсуа Жозеф Госсек (1734 – 1829). Его симфонический цикл напоминает четырехчастную симфонию мангеймцев. Он вносит в симфонию красочность. Ввел в оркестр кларнеты. Свободно использует валторны.

В 1760-х годах во Франции развивается творчество Иоганна Шоберта. Он прославился своими камерно-инструментальными ансамблями, в которых ведущая роль принадлежала клавиру.

## Раздел 8. Основные художественные принципы венской классической школы. Творчество Й.Гайдна

## Й. Гайдн (1732 - 1809)– основоположник классической симфонии. Эволюция симфонического творчества.

Значение. В истории мировой музыки Гайдн предстает как создатель классической симфонии, классического квартета, сонаты, оркестра.

Гайдн создавал симфонии с 1759 до 1795 годы (более 100). Его симфоническое творчество предстает как история формирования жанра. Первые симфонии относятся к периоду становления европейского симфонизма, они явились важным звеном в процессе формирования классического стиля венской школы. Поздние симфонии Гайдна были написаны, кагда уже существовали все симфонии Моцарта, и Бетховен вырабатывал принципы симфонического мышления. Поздние симфонии Гайдна демонстрируют зрелый классический симфонизм.

Эволюция симфонического творчества.

Работу Гайдна над симфониями можно разделить на 4 периода.

Первый период (конец 1750-х – 60-е гг.). Ранние симфонии Гайдна еще ничем не отличались от камерной музыки, и представляют собой развлекательные бытовые жанры. В них шли поиски образности, тематизма композиции, оркестрового состава.

В этих симфониях Гайдн часто обращался к программе. Симфонии №№6, 7, 8 даны названия «Утро», «Полдень», «Вечер» (1961).

Программный замысел, сам характер программы (живописность, изобразительность, мир природы) для Гайдна не случайно (оратория «Времена года»). В этом же проявилась связь Гайдна с художественной традицией XVIII века: Вивальди («Времена года»), музыкой французских клавесинистов. Одновременно это и взгляд в будущее, к Бетховену с его симфонией №6 «Пасторальной».

Второй период (первая половина 1770-х годов). Лишь в 1770-е годы появились произведения, выражающие более глубокий мир образов («Траурная симфония», «Прощальная симфония»). Постепенно его симфонии насыщаются более глубоким драматическим содержанием. В симфониях происходит процесс преодоления сюитности. 4 части симфонии, различные по своему характеру, являются разными этапами в развитии единого круга образов.

Важным этапом эволюции творчества Гайдна стали минорные симфонии 1770-х годов. Среди них выделяется «Траурная» (№44, ми минор, 1772) – лирическая напряженность, интонации секундовых вздохов – путь к симфонии №40 Моцарта. «Прощальная» (№45, фа-диез минор, 1772) – в последней части симфонии Гайдн применил любопытный прием: музыканты поочередно заканчивают свои партии, гасят свечи, собирают инструменты и уходят. Сцена постепенно пустеет. Остаются 2 скрипача, доигрывающие мелодию при свете одной свечи. Замысел Гайдна толкуют по-разному: то романтически (прощание с жизнью), то в бытовом плане (будто Гайдн намекал князю Эстергази, что музыкантам надоело жить в имении князя, вдали от семей, им пора дать отпуск). Финал симфонии дополнен еще одной медленной частью.

В этой симфонии впервые возникает единство цикла. Появляются музыкальные связи между средним разделом первой части и менуэтом (третья часть), между 4 частью и 2 частью. Единством отмечен и тональный план цикла: fis – A – Fis – fis – fis. Романтики

восприняли симфонию как философское произведение, а ее финал как прощание с жизнью.

Третий этап (вторая половина 1770-х годов) – 6 Парижский симфоний (№82 – 87). Они праздничные, торжественные. Оркестр звучит полно и блестяще.

Гайдн пришел здесь к почти «законченному» елассическому составу оркестра (струнные, флейта, гобой, фагот, валторна, труба, литавры).

В Парижских симфониях – ясность, стремление к законченности. Они основаны на народно-жанровом материале, на танцевальных ритмах. Характерны простые мелодические интонации, ясность гармонии.

Первым частям в некоторых Парижских симфониях предшествуют медленные вступления.

«Медведь» (№82, до мажор), «Курица» (№83, соль минор), «Королева» (си-бемоль мажор, 385).

Четвертый этап – 12 Лондонских симфоний. Их 12 симфоний – 11 в мажорных тональностях, и 1 в до миноре. Таким образом, большинство произведений Гайдна выражают оптимизм, светлое и радостное ощущение жизни.

В этих симфониях появился воображаемый герой, который как будто рассказывал слушателям о своей судьбе, обо всем, что его интересовало, что он успел понять, прожив свою жизнь.

В этих симфониях оформилась структура классической симфонии. Каждая из «Лондонских» симфоний (исключение – до-минорная) начинается медленным вступлением торжественного, величественного, сосредоточенного, спокойного характера (Largo, Adagio). Во всех симфониях 4 части: Allegro, Andante, Менуэт, Финал.

Медленное вступление контрастирует с первой частью и одновременно подготавливает ее.

Первая часть – «Человек действующий». Выражение разнообразия и изменчивости жизни, нередко ее драматизма. Всегда это сонатная форма (сонатное Allegro).

Между ГП и ПП яркий образный контраст отсутствует. Они обычно носят народный песенно-танцевальный характер. Имеется лишь тональный контраст: ГП – Т, ПП – Д.

На интонациях ГП построена СП, на интонациях ПП – ЗП.

Разработка – представляет собой мотивное развитие. От ГП и ПП отделяется яркий интонационныйоборот (мотив) и подвергается тональному, тембровому, регистровому развитию. Это придает разработке динамичный и устремленный характер. Разработка обычно равна 2/3 Экспозиции, главная кульминация в последней трети формы, перед репризой.

Реприза – повтор экспозиции, иногда ГП и ПП в основной тональности.

Вторая часть – медленная. «Человек размышляющий». Музыка задумчиво-лирическая, сосредоточенного характера. Это внутренний мир человека, осмысливающего все увиденное и пережитое в первой части.

Чаще сложная трехчастная и вариационная форма. Темы – народно-песенные.

Третья часть – Менуэт. «Человек отдыхающий». Но это не всегда аристократический галантный танец. Многие менуэта Гайдна имеют характер деревенского крестьянского танца с его несколько тяжеловатой поступью, неожиданными акцентами в мелодии, ритмическими сдвигами. Это создает юмористический эффект.

Четвертая часть – финал. «Человек общественный». Сфера народной танцевальной музыки, жизнерадостная, оптимистическая концепция цикла. Логическое завершение художественного замысла. Часто форма рондо, рондо-соната, сонатная форма.

Оркестр Гайдна. Его основу составляют 4 группа инструментов. Обычно парный состав: 2 флейты, й фагота, 2 валторны, 2 трубы, 2 литавры, струнный квмнтет. Не вовсех симфониях употребляются кларнеты (в пяти симфониях). Ведущую роль играет первые скрипки, они исполняют основные темы. Флейта и гобой – активно участвуют в разработке, удваивают скрипки, чередуются с ними в проведении тем. Виолончели и контрабасы играют одну и ту же басовую партию (контрабасы на октаву ниже). Поэтому в партитурах Гайдн их партии выписывает на одной строке.

Валторны и трубы подчеркивают гармонию и ритм. Их роль заметна в кульминации, тутти. Чаще исполняют фанфарные темы.

**Лондонские симфонии Й. Гайдна. Симфония №103 «С тремоло литавр», ми-бемоль мажор.**

Свое название «Симфония с тремоло литавр» получила благодаря первому такту, в котором звучит тремоло на тонике «ми-бемоль». Так начинается медленное унисонное вступление (Адажио) к первой части, носящее углубленно-сосредоточенный характер. Оно представляет собой завершенный период симметричного строения, в котором первое предложение движется от тонике к доминанте, а второе от Д к Т.

После небольшого развития темы вступления, звучащей в более высоком регистре, появляется параллельный до минор. Он придает вступлению сумрачный характер.

ГП – народно-танцевальный характер.

СП – строится на основе ГП, интонации вступления (изменено, быстро). Таким образом, выявляется основной принцип венского классицизма: строить произведение на основе тематического развития. Минимальное количество тем и максимальное использование всех их возможностей.

ПП – Д, по характеру не контрастирует с ГП. Она танцевальная, жизнерадостная, веселая, грациозная. Экспозиция завершенная, утверждается Д тональность.

Разработка строится на развитии ГП (полифоническое). В разработке звучит преобразованная тема вступления. Заключительный раздел разработки строится на развитии ПП.

Таким образом, в разработке использованы все 3 темы.

Реприза несколько сокращена по сравнению с Экспозицией. В ней пропцщена СП. Срузу после ГП вступает ПП в основной тональности. Тема вступления появляется в коде, где сначала звучит в основном виде (Адажил, тремоло), а затем как в СП вЭкспозиции, но уже в основной тональности.

Третья часть (Анданте, до минор) представляет собой двойные вариации на 2 темы. Первая тема заимствована Гайдном из хорватской народной песни (ув. 2). Вторая тема – родственная первой теме. В том же темпе, та же ч. 4.

Строение: АВАВАВ Кода

В процессе происходит взаимовлияние, взаимодействие тем.

Первая тема – песенная, меланхоличная, сумрачная (хорватская) становится чеканным, воинственным маршем.

Вторая тема – энергичный марш приобретает изысканно-грациозный характер.

Кода – развивающего типа.

Третья часть – менуэт. Ми-бемоль мажор. Народный менуэт. Угловатая тема наполнена широкими ходами «прыжками» на септиму, квинту. Острый ритмический рисунок, с синкопами, перемечивыми акцентами.

Финал – обобщение, итог симфонии. Песенно-танцевальный характер. Радостный, оптимистический. Начинается с «золотого» хода валторны: секста – квинта - терция – квинта – секста. Форма финала рондо-соната.

Заканчивается кодой.

Оптимистическая идея.

Эта симфония отмечена признаками симфонизации. Симфонизм проявляется в общности истокой тематического материала, через единство, последовательность, взаимосвязь образного развития симфонии. Одним из проявлений симфонизма являются интонационные связи, которые существуют в симфонии между ее отдельными частями.

Тональное развитие, тональная логика, тональные связи – еще один признак симфонизации. В симфонии это ми-бемоль мажор и до минор.

## Раздел 9. Творчество В.А.Моцарта и австро-немецкий оперный театр

### Оперная реформа В. А. Моцарта (1756 – 1791)

Среди многообразных жанров в творчестве Моцарта опера была самым любимым. Моцарт писал оперы на протяжении почти всей творческой жизни. Ранние его оперы (опера на латинский текст «Апполон и Гиацинт», опера –buffa «Мнимая простушка» и зингшпиль «Бастиен и Бастиенна») написаны в возрасте 11 – 12 лет, опера «Митридат – царь понтийский» - в возрасте 14 лет, последняя опера «Волшебная флейта» написана в год смерти.

Наиболее значительные оперы: 2 зингшпиля «Волшебная флейта» (1791) и «Похищение из сераля» (1782), оперы-buffa «Свадьба Фигаро» (1786), «Так поступают все» (1790),драма «Дон Жуан» (1787). Всего 21 опера.

В письмах к отцу Моцарт высказывает отдельные мысли об отношении к жанру оперы. «В опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Из этого становится ясно главное отличие взглядов Моцарта от взглядов Глюка, который стремился подчинять музыку драматическому действию. Однако, считая музыку основой оперы, Моцарт одновременно придавал большое значение драматическому содержанию оперы. Музыка в его зрелых операх всегда находится в полном единстве со сценическим действием. Моцарт был чрезвычайно требователен к либретто своих опер. Моцарт считал, что текст оперного либретто должен быть по возможности лаконичным. Не должно быть ничего, что затягивало бы действие.

Моцарт писал оперы в жанрах seria, buffa и зингшпиля. Не каждый из этих жанров в его оперном творчестве обновляется и обогащается путем привнесения в него элементов другого жанра и принципов симфонизма. Так, «Свадьба Фигаро» по основным жанровым признакам – опера buffa. Но партия графини из этой оперы не может быть сведена к типу буффонных персонажей. Ее ария в начале второго действия оперы заключает в себе черты «lamento», свойственные лирическим ариям оперы-seria. То же самое можно сказать и об ариях царицы Ночи из «Волшебной флейты». Отдельные элементы жанра оперы –seria получили новую жизнь, влившись в другие оперные жанры и обогатив их.

Использование различных оперных жанров и их синтез дали композитору возможность охватить в своих произведениях огромный мир сюжетов, идей и музыкальных образов. Этому способствовало и обращение к разнообразным литературным источникам. Здесь и современная, остросоциальная комедия Бомарше, и средневековая легенда о Дон-Жуане, и поэма К. М. Виланда «Оберон». Один из последних творческих замыслов был связан со сценическим воплощением «Бури» Шекспира.

Идеи опер Моцарта – философские, социальные, психологические.

Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц, героев оперы. Они - не застывшие маски, а живые люди, сочетающие типические и индивидуальные черты. Из внутренний облик раскрывается постепенно на протяжении всего спектакля. Таковы Дон-Жуан, Фигаро, донна Анна, Сюзанна.

Моцарт создает рельефные музыкальные характеристики, не прибегая к лейтмотивам. Но основные действующие лица его опер наделяются характерными мелодическими, интонационными оборотами. Так, в образе Дон-Жуана подчеркивается

его любовь к жизненным наслаждениям, смелость, отвага, решительность. В образе Сюзанны – женская привлекательность, лукавство, ум, хитрость. В образе Базилио – подлость, подхалимство, коварство. Вся эта правдивость и яркая выразительность характеристик достигается сочетанием слова, сценического действия и музыкальных средств.

Трактовка арии связана с характером героя, со сценической ситуацией. Это может быть ария – «Портрет» героя или ария-«Действия» (первая ария Сюзанны). Иногда в ней дается косвенная характеристика другого персонажа (ария Лепорелло «со списком» - портрет Дон-Жуана).

Нередко арии предшествует психологически выразительный аккомпанированный речитатив. И даже традиционные для оперы-buffa речитативы Моцарт стремится насытить драматизмом.

Характеристики героев сохраняют свое значение не только в сольных номерах и в дуэтах, Нои в некоторых больших ансамблях. В интродукции из первого действия и секстете из второго действия оперы «Дон-Жуан» каждый участник выделяется благодаря присущему его образу интонационному комплексу.

Композиционная структура опер Моцарта. В опере XVIII века сложилась традиция: опера заключала в себе ряд самостоятельных законченных номеров (арий, дуэтов. Ансамблей), объединенных либо речитативами (итальянская опера-seria и buffa), либо разговорными диалогами (французская комическая опера, немецкий и австрийский зингшпиль). Каждое действие оперы заканчивалось большим финалом, представлявшим собой развернутую ансамблевую сцену с участием всех или почти всех действующих лиц. Этой же традиции придерживался и Моцарт. Но он был далек от стандарта в расположении номеров оперы. Последнее у него всегда обусловлено ходом живого драматического действия, а не застывшей схемой. Так. «Свадьба Фигаро» начинается двумя дуэтами Сюзанны и Фигаро, следующими друг за другом. Два дуэта подряд, к тому же исполняемые одними и теми же героями – это было явным нарушением существовавших канонов, но это требовалось ходом драматического действия. Дон-Жуан поет свою первую арию не при первом выходе (как это обычно бывало в партиях главных героев оперы), а перед финалом первого действия, когда его сценический и музыкальный образ уже определился. Все эти отступления были продиктованы оперным замыслом композитора. Моцарт требовал от оперы действия, заботился о том, чтобы его герои не застывали на сцене в ожидании очередной арии. С этим связано его новаторство в области оперной формы. В ряде случаев Моцарт сочетает законченность отдельных номеров со сквозным развитием сцены. Так, в «Дон-Жуане» увертюра переходит в интродукцию первого действия, которая в свою очередь объединяется с речитативом.

Ансамбли чаще имеют сквозное развитие. Это свободно построенные сцены. Например. Финалы опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». Такие ансамбли являются наиболее напряженными сценами в опере, в которых интрига достигает кульминации, остроты.

Не меньшее значение придает Моцарт и партии оркестра. Она развита, богата инструментально-тембровой выразительностью. Оркестр принимает активное участие и в создании музыкальных характеристик героев, и в обрисовке сценической ситуации, эмоционального состояния, а иногда – и в проведении через всю оперу «сквозной» симфонической идеи произведения («Дон-Жуан»). Концентрация симфонической выразительности, раскрытие центральной темы, индивидуального облика оперы происходит в увертюре.

Музыкально-стилистическая основа опер Моцарта строится на традициях веской классической музыки.

## «Свадьба Фигаро»

Это первая реформаторская опера Моцарта. В ней впервые воплотились реалистические оперные идеи Моцарта.

История создания. «Свадьба Фигаро» была создана в 1785 – 1786 годах по второй части знаменитой трилогии П. Бомарше «Женитьба Фигаро». Это произведение было запрещено в Вене цензурой. Своим злободневным характером опера вызвала резко отрицательную реакцию монархических кругов. В образе Фигаро воплотился идеал нового героя, героя из народа, представителя «третьего сословия». Драматург и композитор противопоставили высокие человеческие качества слуги самодурству аристократа. Либретто написал поэт Лоренцо де Понте. Кое-что необходимо было сократить. Сатиричность комедии в либретто сглажена, но главное сохранено: борьба Фигаро за свои права. Как и комедия, опера убеждает в превосходстве слуг над господином.

Хотя композитор сохранил черты характера каждого героя, но он поэтизировал их. Герои обрели чисто моцартовскую одухотворенность.

Опера Моцарта заключает в себе социальную идею, направленную против феодальных порядков.

Сюжет.

1 действе. В доме графа Альмавивы готовится свадьба его камердинера Фигаро, который когда-то помог ему жениться на графине Розине (сюжет «Севильского цирюльника»), и камеристки графини – Сюзанны. Действие начинается в одной из комнат замка Альмавивы, которую Граф решил отдать молодоженам. Фигаро обмеряет комнату, а Сюзанна, прихорашиваясь, кокетничает в новой шляпке (№1). Но затем выясняется, что Граф, давно охладевший к своей супруге, ухаживает за Сюзанной (№2). Находчивый Фигаро решает «подыграть» барину и провести его (№3). Однако счастью влюбленных стремится помешать не только Граф, но и старая ключница Графа Марцелина вместе со своими сообщниками – ловким дельцом доктором Бартоло и старым сплетником учителем музыки Базилио.

Когда-то Фигаро взял у Марцелины в долг деньги и опрометчиво пообещал либо выплатить их, либо жениться на Марцелине. Вместе с Бортоло она замышляет новую интригу против Фигаро. Доктор, которому Фигаро в свое время помешал жениться на Розине, клянется ему отомстить (№4), а Марцелина вступает в язвительную перепалку со своей соперницей Сюзанной (№5).

После ухода Бартоло и Марцелины к сюзане приходит крестник Графини юный паж Керубино, влюбленный во всех женщин замка. В пылких восторженных выражениях он повествует Сюзане о переполняющем его чувстве любви (№6), но в этот момент за дверью слышится голос Графа. В то время как Керубино прячется за кресло, а Граф начинает ухаживать за Сюзанной, появляется с новыми сплетнями Базилио. Он говорит о том, что Керубино неравнодушен к Графине. Разгневанный граф, занявший место керубино за креслом (в то время как паж спрятался в кресле), выходит из своего укрытия. Базилио подобострастно извиняется, а Сюзанна, чем-то накрывшая Керубино, очень взволнована. Но все же Граф обнаруживает пажа (№7) и приказывает ему немедленно отправляться в полк. Появляется Фигаро с крестьянами и просит поскорее начать

свадьбу (№8). Он подтрунивает над Керубино, который должен расстаться со своей изнеженной жизнью и стать настоящим солдатом (№9).

2 действие. Графиня жалуется на свою горькую участь (№10). Вместе с пришедшими к ней Сюзанной и Фигаро она задумывает, как проучить графа. Фигаро решает написать ему донос, чтобы пробудить ревность к Графине. Сюзанна же должна назначить Графу свиданье, на которое вместо нее придет наряженный в женское платье Керубино. Графиня будет при этом присутствовать, а Граф окажется посрамленным. Появляется Керубино, который поет Графине свой пылкий романс (№11), а Сюзанна начинает делать ему женскую прическу (№12).

В то время как она уходит за платьем для Керубино, за дверью слышится голос Графа, и паж быстро прячется в соседней комнате. Граф уже получил донос Фигаро, и у него возникают ревнивые подозрения. Графиня уверяет его, что в соседней комнате находится Сюзанна, но разгневанный Граф решает взломать дверь и отправляется вместе с супругой за орудиями взлома. Все это видит вернувшаяся Сюзанна (№13). Она, выпуская Керубино, который решается ради чести Графини выпрыгнуть из окна в сад, а сама занимает его место (№14).

Когда Граф возвращается, Графиня не выдерживает и признается, что в комнате спрятан Керубино. Возмущению Графа нет предела, но каково же изумление обоих супругов, когда из соседней комнаты появляется Сюзанна. Графу ничего не остается, как просить у Графини прощения. В этот момент появляется Фигаро, который призывает начать свадьбу. Граф укоряет его за разоблаченный «донос», но в этот момент все вновь усложняется из-за прихода садовника Антонио, дяди Сюзанны. Он жалуется Графу на то, что из окна выпрыгнул какой-то мужчина и сломал цветы на клумбе. Чтобы выпутаться, Фигаро приходится сказать, что это выпрыгнул он, якобы спасаясь от гнева Графа за донос. Новая трудность возникает, когда Антонио передает Графу бумагу, оброненную беглецом. Графиня и Сюзанна подсказывают Фигаро, что это приказ Керубино о назначении в полк, на котором недоставало печать. Так Фигаро удается провести Графа. Казалось, уже ничто не может помешать свадьбе, но в это время появляются со своими претензиями Марцелина, Бартоло и Базилио. Вместо свадьбы Граф назначает суд над Фигаро.

3 действие. Размышляя в зале замка, полный ревнивых подозрений, Граф решает проверить, действительно ли Керубино уехал в полк. Появившаяся Сюзанна по просьбе Графини притворно соглашается на свидание с Графом. От этого во многом зависит, состоится ли ее свадьба (№16). Неосторожно Сюзанна бросает Фигаро реплику, что уже выиграла дело. Это слышит Граф, у которого вновь разгорается ревность и желание отомстить Фигаро (№17).

Суд решает дело в пользу Марцелины, но находчивый Фигаро говорит, что должен посоветоваться о свадьбе со своими потерянными родителями. На его руке есть метка, по которой Марцелина узнает в Фигаро своего похищенного в детстве сына, а его отцом оказывается Бартоло, когда-то ухаживавший за Марцелиной. В разгар всеобщей радости появляется Сюзанна, которая пришла, чтобы уплатить сопернице долг Фигаро из своего приданого. Но, видя, как он целует Марцелину, она дает ему пощечину за измену. Недоразумение быстро разъясняется, и уже ничто не может помешать отпраздновать в замке две свадьбы – Фигаро и Сюзанны, Марцелины и Бартоло (№18).

Графиня вновь тоскует о прошедшем счастье (№19). Она поджидает Сюзанну, чтобы ввести ее в подробности своего плана разоблачения Графа, и диктует письмо, в котором

Сюзанна назначает ему свидание. Но пойти на него должна в платье Сюзанны Графиня (№20).

Появившиеся крестьянские девушки прославляют свою госпожу (№21). Среди них прячется и, переодетый в женское платье дочкой садовника Барбариной, Керубино. Однако Антонио и Граф разоблачают его. Раскрывается и история с «прыжком» Фигаро. Завершается все действие торжественным свадебным шествием, прославлением Графа и новобрачных (№22, №23). Во время этой церемонии Барбарина передает Графу записку Сюзанны о свидании. Все это видит Фигаро, но не подозревает, что записка имеет отношение к Сюзане – по просьбе Графини она участвует в новой интриге, не посвятив в нее Фигаро.

4 действие. Вечер в парке Графа. Расстроенная Барабарина ищет булавку, которой была скреплена записка к Графу. Возврат булавки служил знаком согласия (№24). Подошедший Фигаро узнает от доверчивой Барбарины о свидании и приходит в отчаяние. Марцелина успокаивает его, сетуя на незавидную женскую участь (№25). Фигаро решает выследить Сюзанну и в качестве свидетелей берет Бартоло и Базилио. Базилио считает, что нужно подлаживаться под сильных мира сего и стараться во всем им угождать (№26). В волнении ожидающий Сюзанну Фигаро, изливая свое отчаяние и ревность, с едкой насмешкой говорит о неверности женского сердца (№27). Посвященная Марцелиной в план Фигаро Сюзанна, переодетая в платье Графини, нарочно его поддразнивает, делая вид, что с нетерпением ожидает возлюбленного. Атмосфера прекрасной природы, очарование ночи словно сливаются с атмосферой любовного свидания (№28).

Вместе с Сюзанной появляется и переодетая в ее платье Графиня. Не заметивший подмены Керубино начинает ухаживать за Графиней, принимая ее за Сюзанну (с этого момента начинается финал - №29). Видя это, подошедший Граф дает Керубино пощечину, которая достается стремящемуся увидеть все поближе Фигаро. Граф пытается увести подальше мнимую Сюзанну, но Фигаро вспугивает его. Теперь он окончательно убедился в неверности своей возлюбленной и, желая отомстить Графу, решает поухаживать за графиней, так как тоже не заметил обмана. Но вскоре он по голосу узнал Сюзанну, которая пришла в возмущение от «измены» супруга. Появившийся Граф застает их на месте «преступления» и сзывает быть свидетелями всех слуг. Когда подмена обнаруживается и Граф оказывается посрамленным, ему ничего не остается, как просить прощения у Графини. Так благодаря уму и находчивости слуг удается наказать самовлюбленного барина. Всеобщим прославлением радости и веселья завершается этот «безумный день».

Жанр. По внешним признакам опера напоминает оперу-buffa. Строение оперы: 2 действия, которые оканчиваются сольными финалами. В них происходит постепенное накопление действующих лиц, усиливается напряжение, обостряется интрига. В опере используются речитативы seco. В сюжете – переплетение интриги, запутанность, недоразумения, переодевания.

В ариях используются типичные буффонадные приемы: скороговорка, речитация, повторяющиеся звуки. Обычно такую вокальную партию исполняют комические персонажи (Бартоло). Они же имели басовые партии.

Главное действующее лицо – Фигаро – простой человек, слуга, выходец из народа. Вместе с этим музыкальный язык оперы простой, а характер народный.

Опера имеет признаки оперы seria. Это лирические арии Графини (2 д., 3 д.), Сюзанны (4 д.), ария Барабарины, ария Керубино.

По жанру оперу можно определить реалистической комедией характеров.

Сюжетная драматургия.

Характеристика действующих лиц.

Фигаро. Он веселый, жизнерадостный, энергичный. В первом дуэте обнаруживается его хозяйственность, деловитость. В каватине (№3) «если захочет барин попрыгать» проявляется его ироничность, смелость. Он надсмехается над графом.

В арии (№9) «мальчик резвый. Кудрявый, влюбленный» – его юмор, подтрунивание над Керубино.

В арии из 4 действия (№27) – его ум, наблюдательность, ирония, ревность. «Мужья, откройте очи!».

Музыкальная характеристика – энергичная ритмика, танцевальность, маршевость, мелодия проста, присутствуют народные интонации.

Сюзанна. Образ Сюзанны раскрывается постепенно – сначала в ансамблях. В первом дуэте с Фигаро ее кокетливость, грациозные, женственные певучие обороты. Гибкая, пластичная мелодия.

В терцете проявляется ее смекалка, предприимчивость, актерское мастерство, находчивость.

В секстете – ярость, негодование, она дает пощечину Фигаро.

Во 2 действии Ария Сюзанны (№12) – это ария-действие, ария-игра, возникающая в тот момент, когда Сюзанна переодевает Керубино в женское платье. «Колена преклоните вы! Смотрите на меня!» - шутливые приказания.

Ария Сюзанны из 4 действия «Приди, мой милый друг, в мои объятья» - поэтичны образ, лирический, нежный.

Керубино – юный паж (в переводе с итальянского означает «херувим»). Он находится в том сложном, «переломном» возрасте, когда человек переполнен энергией, смутными, до конца не осознанными желаниями, потребностью любить. Он готов объясняться в своих чувствах всем женщинам замка. Эта постоянная жажда любви, лирическое волнение придают образу Керубино неповторимое обаяние.

Ария (№6) – это первая лирическая ария произведения – важный драматургический момент. Воплощение переживаний, волнений, взволнованности. «Рассказать, объяснить не могу я». Как монолог.

Ария (№11) из 2 действия. В духе бытового романса, который Керубино сочинил для Графини. Песенность, томление. «Сердце волнует жаркая кровь».

Граф

Графиня – образ благородный, нежный, красивый, несколько пассивный. Ария 2 действия – лирический образ, изысканный, изящный, утонченный. «Бог любви, сжалься и внемли воплям горьким соей души».

Вторая ария Графини из 3 действия (№19) – представляет большую драматическую сцену. Ее возбужденность, нетерпеливость ожидания Сюзанны, которую она хочет посвятить в новый план. «Ах, куда же ты закатилось, солнце светлой былой любви».

**Опера «Дон Жуан» Моцарта**

Дон Жуан – баритон

Командор – бас

Донна Анна, его дочь – сопрано

Дон Оттавио, жених донны Анны – тенор

Донна Эльвира – сопрано

Лепорелло, слуга Дон Жуана – бас
Церлина – сопрано
Мазетто – бас
Действие происходит в Испании, после 1600 года.
История создания.

В основе сюжета лежит легенда о Дон-Жуане, дерзском искателе приключений, смелом и ловком соблазнителе женщин. Возникшая в Испании в эпоху средневековья, эта легенда приобрела широкую известность во многих европейских странах. Сюжет был впервые обработан испанским драматургом Тирсо де Молина (1571 – 1648), впоследствии привлекшим многих писателей, в том числе Мольера и Гольдони. В 19 веке к образу Дон Жуана обращаются Байрон, Гофман, Пушкин, Мериме и др. неоднократно использовали этот сюжет и музыканты. Например, Глюк написал балет «Дон Жуан». В этих произведениях образ Дон-Жуана получил разную трактовку. В некоторых из них, имеющих религиозно-поучительную окраску, Дон-Жуан охарактеризован как преступный, грубый сластолюбец, получающий заслуженное возмездие. Но нередко в его образе подчеркивались иные, привлекательные черты - бесстрашие, чувство чести, остроумие, вечные поиски идеала, смелый бунт против обветшалых норм морали.

После огромного успеха «Свадьбы Фигаро» в Праге Моцарт получил от пражского театра заказ на новую оперу. Выбор композитора пал на сюжет «Дон-Жуана».

К сочинению музыки он приступил в мае 1787 года, премьера состоялась в Праге 29 октября того же года. Для венской постановки (7 мая 1788 года) в музыку оперы автором были внесены некоторые изменения. Либретто, написанное Л. да Понте (1749-1838) на итальянском языке, выдержано в комедийном плане. Однако музыка Моцарта выводит оперу за рамки комедии. Композитор создал замечательно глубокое произведение, полное больших страстей и острых столкновений характеров.

Дон-Жуан Моцарта - образ сложный, многогранный. Осуждая своего героя на гибель, композитор в то же время поэтизирует, облагораживает его облик: моцартовский Дон-Жуан отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии. Остальные персонажи оперы - не разлучный спутник Дон-Жуана Лепарелло, одновременно и восхищающийся своим барином и порицающий его, гордая донна Анна, страстная донна Эльвира, кокетливая Церлина, Оттавио, Мазетто - занимают подчиненное положение. Их поступки, мысли и чувства связаны с действиями Дон-Жуана.

СЮЖЕТ

Ночь. Ворчливый Лепорелло жалуется на жизнь: похождения Дон-Жуана доставляют верному слуге немало беспокойства. Вот и сейчас он вынужден ждать на улице своего господина, прокравшегося к донне Анне. Но на этот раз Дон-Жуана постигла неудача. К ужасу перепуганного Лепорелло донна Анна подняла шум и удерживает пытающегося бежать соблазнителя. Она не узнала обидчика - его лицо закрыто. Отец донны Анны - старый командор - вызывает Дон-Жуана на поединок и тут же падает, сраженный его шпагой.

Дон-Жуан скоро забыл о кровавых событиях этой ночи ~ он стремится к новым приключениям. Он готов последовать за прекрасной незнакомкой, но с разочарованием узнает в ней давно покинутую им донну Эльвиру. Дон-Жуан никогда не возвращается к прошлому. Страдания Эльвиры, терзаемой чувствами любви и мести, вызывают у него лишь досаду. Лепорелло пытается утешить обманутую. Он рассказывает ей о своем

господине, его неутолимой жажде наслаждений, показывает список обольщенных им красавиц, в котором одних только «испанок тысячи три».

Проходит веселая праздничная процессия. Это крестьяне Мазетто и Церлина празднуют свою свадьбу. Молоденькая новобрачная приглянулась Дон-Жуану. Ласковыми словами и обещаниями он пытается увлечь Церлину. Обаяние блестящего кавалера велико, девушка начинает колебаться, она готова уступить его настояниям. Внезапное появление Эльвиры, а затем Анны и ее жениха дона Оттавио расстраивает планы соблазнителя. С ужасом узнает Анна убийцу своего отца; она призывает Оттавио к мести.

Зал в замке Дон-Жуана. Веселый праздник в разгаре. Безудержно весел беспечный Дон-Жуан, праздник сулит ему много развлечений. Гости танцуют. Среди них Эльвира, Анна и Оттавио в масках, проникшие сюда, чтобы отомстить Дон-Жуану. Танцуя с Церлиной, Дон-Жуан незаметно увлекает ее из зала. Внезапно праздничное веселье нарушается - раздаются крики Церлины, молящей о помощи. Возмущение охватывает присутствующих. Дон-Жуан и Лепорелло вынуждены бежать.

Дон-Жуан хочет пробраться в дом Эльвиры. Внимание неутомимого искателя приключений привлекла ее камеристка, но его планам мешает присутствие прежней возлюбленной. Поменявшись платьем со своим слугой, Дон-Жуан поет серенаду под окном Эльвиры, клянется в любви. Обманутая Эльвира попадает в объятия переодетого Лепорелло, которого она принимает за господина. Неузнанный же Дон-Жуан встречает Мазетто, вместе с крестьянами разыскивающего оскорбителя Церлины. Ловкий обманщик направляет преследователей в разные стороны и, избив Мазетто, скрывается. Подоспевшая Церлина нежно утешает своего жениха. В это время мстители, встретив Лепорелло, принимают его за ненавистного им Дон-Жуана. На бедного слугу обрушивается их гнев, его ждет жестокое наказание. В страхе Лепорелло открывает свое имя и убегает.

Господин и слуга встречаются ночью на кладбище. Дон-Жуан с беспечным смехом рассказывает о своих новых похождениях. Его рассказ прерывается грозным возгласом статуи убитого командора. Дон-Жуан приглашает статую к себе на ужин.

Зал в замке Дон-Жуана. Эльвира умоляет Дон-Жуана оставить порочный путь, напоминая о страшном возмездии. Внезапно раздаются тяжелые шаги статуи командора. Минуты Дон-Жуана сочтены, но без страха идет он навстречу гибели. «Нет», - гордо отвечает он на требование командора покаяться. Слышатся страшные удары грома, сверкает молния. Командор увлекает Дон-Жуана в бездну. Жажда мести приводит сюда оскорбленных Анну и Оттавио, Церлину и Мазетто, но они находят лишь дрожащего от страха Лепорелло, который рассказывает им о случившемся. Мстители торжествуют - наконец-то Дон-Жуан понес заслуженную кару.

МУЗЫКА

Моцарт назвал свою оперу «dramma giocosa», что означает «веселая драма», или, в свободном переводе, трагикомедия. Название это подчеркивает своеобразие произведения, в котором сплетаются трагическое и комическое, возвышенное и бытовое. Эта особенность придает опере большую жизненную правдивость. Мастер музыкально-психологической характеристики, Моцарт ярко и выразительно рисует в ариях чувства своих героев, а их взаимоотношения, порой тонкие и сложные, раскрывает в многочисленных ансамблях. Драматургия оперы строится на сопоставлении противоположных начал радости, света и рокового возмездия, бурлящего потока жизни и холода смерти, воплощенных в образах Дон-Жуана и командора.

На контрасте мрачного, трагического вступления и брызжущей весельем следующей за ним части основана увертюра.

В первом акте - быстрое чередование различных эпизодов. Небольшая шутливо-грубоватая ария Лепорелло «День и ночь изволь служить» рисует образ этого комического персонажа. В музыке драматического терцета одновременно воплощены тяжелое раздумье Дон-Жуана, прерывистая речь умирающего командора, испуг Лепарелло. Бурной, страстной, взволнованностью насыщена ария оскорбленной Эльвиры «Где он, узнать решила».

В обращенной к Эльвире арии Леларелло «Вот извольте» комическая скороговорка сменяется плавным, нежно вкрадчивым менуэтам, пародирующим обольстительные речи Дон-Жуана. Красота мелодики и выразительность отличают дуэт Дон-Жуана и Церлины «Ручку мне дашь сваю ты»; мягкая, обволакивающая чувственной прелестью речь Дон-Жуана звучит все настойчивее, в та время как все более робкими становятся музыкальные фразы колеблющейся Церлины. Возвышенно-благородный склад души донны Анны раскрывается в арии «Теперь нам известно».

Развитие второго акта связано с непрерывным нарастанием напряжения. Ария Дон-Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» впечатляет блеском и жизнерадостностью; танцевальное движение, четкие контуры легкой стремительной мелодии передают кипучее веселье, охватившее Дон-Жуана, его страстную любовь к жизни. Ария наивной и лукавой Церлины «Ну, прибей меня, Мазетто» пленяет изяществам мелодики. Центральный эпизод акта - сцена бала, где голоса действующих лиц сочетаются с одновременным звучанием трех инструментальных ансамблей, играющих менуэт, контрданс и лендлер. В большом секстете, завершающем акт, гневному напору голосов мстителей отвечают короткие реплики смущенных Дон-Жуана и Лепорелло.

Третий акт распадается на две части. В первой преобладают комические, бытовые эпизоды; во второй обнажаются контрасты, усиливается трагический план «веселой драмы». Терцет Эльвиры, Дон-Жуана и Лепорелло замечателен широтой мелодического дыхания вокальных партий и оркестрового сопровождения. Простая и плавная песенная мелодия лежит в основе серенады Дон-Жуана, которую он поет под аккомпанемент мандолины.

Секстет (мстители и Лепорелло) - развернутая сцена, полная движения и выпуклых контрастов. В сцене на кладбище грозные возгласы командора вторгаются в беззаботную речь Дон-Жуана и торопливую скороговорку перепуганного Лепорелло, создавая ощущение беспокойства, близости развязки. Радостное настроение Дон-Жуана в начале последней картины подчеркивает исполняемые сценическим оркестром отрывки из модных во времена Моцарта опер, в том числе и из «Свадьбы Фигаро».

Эпизод появления статуи командора вносит в музыку мрачный колорит; зловещая бесстрастность его фраз оттеняется грозным звучанием тромбона. В светлых тонах выдержан заключающий оперу секстет.

**ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА**

*Опера в двух актах,* Либретто Э. Шиканедера

Действующие ЛИЦА:

Зарастро - бас

Тамино, принц - тенор

Царица ночи – сопрано

Памина, ее дочь - сопрано

Папагено, птицелов- баритон .

Папагена, его возлюбленная - сопрано
Моностатос, мавр - тенор
Два жреца – тенор и бас .
Три дамы, феи Царицы ночи,три волшебных мальчика, два воина в латах, оратор, жрецы, рабы, свита и проч.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто «Волшебной флейты» Моцарту предложил в марте 1791 года его давний приятель, антрепренер однога из театров венского предместья Эммануэль Шиканедер (1751-1812). Сюжет он почерпнул в сказке Виланда (1733-1813) «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» (1786-1789). Шиканедер обработал этот сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических Чудес. В его либретто фигурируют Мудрец Зарастро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, мстительная Царица ночи, феи, волшебные мальчики и дикари, масонские испытания в египетской пирамиде и таинственные превращения.

В этот наивный сюжет Моцарт вложил, однако, серьезную морально-философскую идею, свои самые глубокие, заветные мысли. Многое впитавший из философии просветительства, он вдохновлялся идеалами равенства, братства людей, верой в изначальность добра, возможнасть нравственного совершенствования человека, в конечное торжество света и разума.

Гуманистические идеалы этой оперы носят характер наивной утопии, что была характерна для прогрессивных воззрений конца XVIII века. Но *кроме того,* они облечены таинственностью и мистической символикой, связанными с идеями и ритуалами общества масонов, ордена «вольных каменщиков», членами которого были как Моцарт, так и Шиканедер. Эта общество объединяла многих передовых людей Австрии, стремилось распространять просвещение, бороться с суевериями, пережитками средневековья, влиянием католицизма. Достаточно сказать, что французская буржуазная революция 1789 года в аристократических кругах объяснялась «масонским заговором», а в 1794 году австрийский император Леопольд II запретил деятельность масонских лож.

В трактовке Моцарта социальная утопия и фантастика перемешались с юмором, меткими жизненными наблюдениями, сочными бытовыми штрихами. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная Царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварнай женщиной. Три феи из ее свиты - дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными. Дикарь-птицелов Папагено - симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болтливым весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. *Самый* идеальный образ - Зарастро, олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний.

Так воплощена оптимистическая идея последней оперы Моцарта, его любимейшего создания. Премьера оперы состоялась 30 сентября 1791 года под управлением композитора за два с небольшим месяца до его смерти.

СЮЖЕТ

В Пустынной гористой местности чудовищная змея преследует принца Тамино. В последний раз воззвав о помощи, он падает без *чувств.* В этот миг из-за

скалы выступают три дамы в черных одеяниях и рассекают змею на три части. Красота принца поражает их. Каждая мечтает о еголюбви, и никто не хочет идти к Царице ночи, чтобы сообщить о случившемся. После долгого спора они решают идти вместе. Тамино приходит в себя и слышит звуки дудочки. Его взору предстает странное существо, человек в Птичьем оперении, птицелов Папагено. Принц с горяча благодарит его, считая своим спасителем. Папагено важно принимает благодарнасть.

Возвратившись, три *дамы* наказывают его за хвастовст*во:* замыкают рот громадным замком. Они объясняют принцу, что он во владениях Царицы ночи, *котарая* в знак благоваления прислала ему портрет своей дочери, Памины, похищенной злым валшебником; если при первом взгляде на портрет Тамино почувствует любовь, его ждут почет и счастье. Покоренный красотой Памины, принц *готов* любой ценай освободить девушку. Царица нои дарит ему вошебную флейту –она поможет ему преодолеть все препятствия, а в спутники дает Папагено, который получает в подарок колокольчики, заставляющие плясать каждого, кто их услышит. В сопровождении трех волшебных мальчиков принц отправляется в путь.

Во дворце Зарастро волнение: мавр Моностатос, приставленный стеречь Памину, так усердно домогался ее любви, что бедняжка сбежала. Однако скоро она была настигнута, и вот уже мавр грубо тащит прекрасную пленницу, собираясь заковать ее в цепи. Неожиданно появляется Папагено. Он и Моностатос, ошеломленные, напуганные внешностью друг друга, бросаются опрометью в разные стороны. Любопытство, однако, оказывается сильнее страха, и птицелов возвращается к Памине. Он рассказывает о любви принца к дочери Царицы ночи, о его решении спасти ее и предлагает немедленно бежать. Перед дворцом появляются трое волшебных мальчиков, а за ними Тамино. Он хочет войти, но дорогу ему преграждает жрец. Он раскрывает обман Царицы ночи: Памину похитил не злой волшебник - в царстве Зарастро господствуют мудрость и доброта. Памину ждет счастье. Обрадованный тем, что любимая жива, Тамино начинает играть на волшебной флейте. На ее звуки откликается своей дудочкой Папагено; вместе с Паминой он приближается к храму. Но их опережает Моностатос со стражей. Он уже готов схватить беглецов, но звон колокольчиков Папагено заставляет его пуститься в пляс.Восторженные возгласы толпы возвещают о приближении Зарастро. Памина падает к его ногам, признаваясь в ослушании. Мавр приводит принца, схваченного поблизости, а когда молодые люди бросаются в объятия друг другу, грубо разлучает их. Он ждет награды за верную службу. НО Зарастро неожиданно приказывает строго наказать его. Зарастро объявляет, что пришельцы должны подвергнуться испытанию в храме.

Тамино и Папагено вступают в храм, чтобы принять посвящение в члены братства мудрых. Условия испытаний суровы: не выдержавший должен умереть, - объявляют им жрецы. Испуганный Папагено сначала наотрез отказывается, но весть о том, что в награду Зарастро даст ему жену, меняет его решение. В первом испытании пришельцы должны проявить твердость по отношению к женщине: они должны быть неуязвимы для коварства и хитрости, для любви и сострадания. Едва скрылись жреиы, объявившие это условие, как перед Тамино и Папагено возникли три дамы, феи Царицы ночи. Они угрожают путникам гибелью, уговаривают вернуться к их повелительнице. Тамино в ответ молчит. С криком «Беда, беда!» дамы исчезают. Папагено, который был готов уже поверить им, падает на землю. Жрецы приветствуют принца, выдержавшего первое испытание, но предупреждают, что остальные труднее и опаснее. Набросив на него покрывало, они уводят его с собой.

В чудесном саду, в беседке среди розовых кустов спит Памина. Моностатос с вожделением смотрит на нее. Почему бы еще раз не попробовать овладеть ею? В последнюю минуту его останавливает голос Царицы ночи. Она говорит Памине, что бессильна защитить ее от похитителя: отец Памины перед смертью передал Зарастро свой талисман, солнечный диск, который тот носит на груди. Памина должна убить Зарастро и вернуть знак солнца Царице ночи. Передав дочери кинжал, она исчезает. Моностатос, подслушавший разговор, решает воспользоваться случаем. Он берет у растерянной девушки кинжал и, угрожая разоблачением и смертью, требует ее любви. Памина отказывается, но когда мавр заносит над нею кинжал, его руку удерживает Зарастро. Он знает о всех кознях царицы, но не собирается мстить ей: его местью будет посвящение принца и его счастье с Паминой.

Широкий двор храма. Сюда жрецы привели Тамино и Папагено. Они должны хранить молчание, но Папагена разражается болтовней. Он хочет выпить, и тут же из-под земли вырастает дряхлая старуха с кувшином, которая кокетливо сообщает, что ей восемнадцать лет и что у нее есть дружок по имени Папагено. Своего имени она не успевает назвать: удар грома заставляет ее исчезнуть, а напуганный Папагено клянется молчать. Три волшебных мальчика возвращают ему колокольчики, а Тамино флейту. На звуки флейты прибежала Памина. Она изумлена, раздосадована молчанием принца, холодность возлюбленного повергает ее в отчаяние. В храме жрецы приветствуют Тамино, выдержавшего испытание. Навстречу ему Зарастро выводит Памину, разрешая влюбленным проститься перед последним иопытанием. Тамино уводят. Запоздавший Папагено хочет следовать за ним, но дорогу ему преграждает жрец: боги прощают его слабость идарят жизнь, но в круг избранных он недостоин войти. Папагено это и не нужно: он мечтает лишь о выпивке и доброй подружке. Вновь появляется старуха. Она ласкается и требует от Папагено супружеской клятвы, угрожая ему темницей. Птицелов клянется, и старуха превращается в хорошенькую дикарочку, одетую в перья. Папагено брасается к ней, но жрец удерживает *его:* он еще не достоин получить жену. Дикарочка исчезает. Папагено бежит за ней, но щемля расступается под его ногами.

Памина, терзаемая страшной мукой, бродит по саду. В ее руке кинжал. Зачем жить, если Тамино разлюбил ее? Три волшебных мальчика успокаивают ее: Тамино па-прежнему любит ее.

Воины в латах охраняют ту часть храма, куда допускаются лишь посвященные. Сюда пришел Тамино, чтабы пройти последнее испытание. Неожиданно его останавливает Памина: она хочет подвергнуться испытанию вместе с любимым. Под напев волшебной флейты они бесстрашно проходят сквозь пламя и бушующие волны. Торжественные возгласы толпы возвещают их победу.

Папагено ищет свою исчезнувшую красотку. Волшебные мальчики напоминают ему о чудесных колокольчиках. Толька раздались их звуки, как Папагена возникла перед восхищенным, ошалевшим от счастья птицеловом.

Тем вре.менем в храм посвященных под предводительством Манастатоса проникла Царица ночи со своими тремя феями. Храм должен быть разрушен, посвященные уничтажены. Но молния разбивает скипетр Царицы, ее последний талисман. При свете занимающегося дня Зарастро, жрецы и народ славят разум и любовь.

МУЗЫКА

Партитура «Волшебнай флейты» поражает исключительной простотой, отсутствием внешних эффектов, казалось бы предполагаемых сюжетом. Ее инструментальное письмо отличается сдержаннастью и чистотой. В вокальных партиях на

первом плане рельефный мелодический образ. За редким исключением мелодическим источникам служит австрийская и немецкая народная песня; отступления от нее (арии Царицы ночи) обуславлены, пародийным замыслом.

Блестяще стремительная увертюра, открываемая торжественными аккордами Зарастро, пронизана светом, ощущением полноты и гармонии чувств. Эта одна из лучших увертюр в мировой оперной литературе.

Сцена спасения Тамино в начале первого акта завершается грациозным терцетом фей Царицы ночи; их певучая скороговорка, чувствительные вздохи вносят в драматическую интродукцию сочный юмористический штрих.

Папагено музыкально охарактеризован веселой арией «Известный всем я птицелов» в духе народной танцевальной песни; после каждого куплета звучат простодушные рулады его дудочки. Ария Тамино с портретом «Такой валшебной красоты» соединяет песенные, виртуазные и реситативные элементы в живой взволнованной речи. Ария Царицы ночи «В страданьях дни мои проходят» начинается медленной величавой печальной мелодией; вторая часть арии - блестящее решительное аллегро. Квинтет (три феи, Тамина и Папагена) выпукло сопоставляет комическое мычание Папагено (с замкам на губах), сочувствующие реплики принца, порхающие фразы фей.

Во второй картине выделяется дуэт Памины и Папагено «Кто нежно о любви мечтает», написанный в форме простой куплетной песни; его бесхитростный сердечный напев приобрел на родине композитора широчайшую популярнасть.

Финал первого акта - большая сцена с хорами жрецов и рабов, ансамблями и речитативами, в центре которой ликующе светлая ария Тамино с флейтой «Как полон чар волшебный звук», и хор рабов, пляшущих пад колокольчики Папагено; акт заключается торжественным хорам.

**Второй акт** связан с частыми переменами места действия и содержит семь картин. Вступительный марш жрецов (оркестр) звучит приглушенно и торжественно, напоминая хорал. В первой картине величаво-вазвышенная ария Зарастро с хором, «О вы, Изида и Озирис» противопоставлен оживленный квинтет, где неумолчное щебетание фей Царицы ночи перемежается короткими репликами Тамино и Папагено, старающихся хранить молчание.

В следующей картине даны три замечательно ярких музыкальных партрета: вызывающе дерзкая ария Моностатоса «Каждый может наслаждаться», ария Царицы ночи «В груди моей пылает жажда мести», которой итальянские колоратуры придают пародийный оттенок, и спокоиная, меладически выразительная ария Зарастро «Вражда и месть нам чужды».

В начале третьей картины обращает на себя внимание воздушный с порхающими пассажами в оркестре терцет волшебных мальчиков, выдержанный в ритме изящного менуэта. Ария опечаленной Памины «Все прошло»- великолепный образец моцартовского оперного монолога, отмеченного мелодическим богатством и правдивостью декламации. В терцете взволнованным мелодическим фразам Памины и Тамино противостоит строгая речитация Зарастро. Лирическая сцена сменяется комедийной: ария Папагено «Найти подругу сердца» полна беспечности и юмора народных плясовых напевов.

Глубоко впечатляет сцена встречи волшебных мальчиков и Памины; в светлое прозрачное звучание их терцета драматически острым контрастом вторгаются реплики

Памины. Этай сценой начинается финал второго акта, пронизанный непрерывным музыкальным развитием, которым объединяются три последние картины.

В пятой картине после сурового и тревожного оркестрового вступления звучит строгий мерный хорал латников «Кто этот путь прошел»; своей архаической мелодией они сопровождают и восторженный дуэт Памины и Тамино. Следующий их дуэт «Чрез дым и пламя шли мы смело» оркестр сопровождает торжественным, словно в отдалении звучащим маршем.

Комедийная линия оперы естественно завершается дуэтом Папагено и Папагены - полным неподдельного юмора, напоминающим беззаботный птичий щебет.

Последняя картина начинается резким контрастом: зловещим маршем, приглушенным квинтетом Царицы ночи, трех ее фей и Моностатоса. Опера заключается блестящим ликующим хором «Разумная сила в борьбе победила».

## Симфоническое творчество В. А. Моцарта. Симфония № 40

Симфоническое творчество В. А. Моцарта представлено следующими жанрами: Симфонии, серенады, дивертисменты, концерты для различных инструментов с оркестром. Наиболее ярким жанром симфонического творчества стала симфония.

Она сконцентрировала в себе все характерные черты стиля композитора. Он опирается на традиции Гайдна, но создает свой тип симфонии-драмы.

Моцартом написано свыше 50 симфоний, хотя в настоящее время известны чуть больше 40. Симфоническое творчество Моцарта прошло этапы развития, причем этот процесс шел в сторону углубления содержания: от развлекательного к психологическому.

Первые симфонии Моцарта возникли в 1764 – 1765 годах. По форме они представляют собой трехчастный цикл, родственный образцам И. Хр. Баха. Кроме того, связь с итальянской школой прослеживается в ведущей роли скрипки в партитуре. Как правило, в детских симфониях композитора господствует светлое, жизнерадостное настроение.

В 1767 году во время посещения Вены под воздействием гайдновской симфонии появляются первые симфонии Моцарта в четырех частях – с менуэтом, в оркестр вводятся альты.

Для своих концертных выступлений в Италии Моцарт написал свыше 20 симфоний. В 1773 – 1774 годах появилась первая вершина моцартовских симфоний – до мажор, соль минор, ля мажор. Эти симфонии отразили наступление нового, более зрелого этапа в симфоническом творчестве композитора, процесс индивидуализации стиля композитора. Симфония соль минор первой среди симфоний Моцарта раскрыла психологическую драму. Именно она подготовила появление симфоний 1788 года.

Достигнув столь высокого творческого взлета, композитор надолго расстается с симфоническим жанром, возвращаясь к нему лишь эпизодически. В этот период Моцарт обращается к другим инструментальным жанрам – концерту, бытовой оркестровой музыке. Они оказала сильное воздействие на симфонию Моцарта. Через них закреплялась связь с народными истоками, оттачивалось колористическое мастерство композитора.

Много бытовой музыки написано в Зальцбурге и Вене.

Одним из самых любимых жанров были серенады, дивертисменты, кассации. В 1787 году Моцарт создал «Маленькую ночную серенаду» для струнного оркестра, своего рода маленькую четырехчастную симфонию, в которой характерные черты бытовой музыки

(опора на фольклорные истоки, шутливость, легкость) сочетались с лиризмом и изяществом, совершенством формы.

Очень важным моментом в развитии моцартовской симфонии стало близкое знакомство композитора с творчеством мангеймских и французских мастеров: выразительность исполнительской манеры, мастерство инструментовки, широта симфонического развития, расширение оркестра, введение кларнетов. Все эти черты отразились на замысле «Парижской» симфонии Моцарта.

Лучшее из того, что было создано Моцартом в области симфонии – это последние пять симфоний, написанные в 1780-е годы. Уже в до-мажорной «Линцской» и ре-мажорной «Пражской» отчетливо видны черты нового. Укрупнение масштабов, монументализация формы, введение медленных вступлений, углубление драматургических контрастов, более тонкая и красочная оркестровка.

Симфонии 1788 года – симфония ми бемоль мажор (№39), соль минор (№40), до мажор (№41). Исполнительская судьба их сложилась драматически. За единственным исключением (симфония соль минор), они не прозвучали и не были опубликованы при жизни Моцарта. Каждая их этих симфоний обладает неповторимым обликом. Симфонии 1788 года впервые раскрыли возможности симфонии как жанра. Они отличаются контрастами, интенсивным развитием. Главное, что отличает симфонии Моцарта от симфоний Гайдна – это психологизм, драматизм, контрастность, моцартовская мелодичность. № 39 – лирико-жанровая симфония, №40 – лирико-драматическая, №41 – героико-эпическая.

**Симфония № 40, соль минор**

Эта симфония представляет собой симфонию-драму. В ней раскрыт взволнованный душевный мир человека. Она отличается единством лирического настроения, задушевностью, исповедальностью тона. Этим объясняется отсутствие в партитуре трубы и литавр. Состав оркестра: 1 флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, I, II скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Позже Моцарт добавил в партитуру 2 кларнета.

В связи с этим тоньше используется струнная и деревянная духовые группы. Единство настроения связано с интонационным единством цикла, весь тематический комплекс которого заложен уже в Экспозиции первой части. Особенно новой в этом плане представляется лирико-драматическая трактовка менуэта и финала.

Интонационно-образный исток всей симфонии заложен в главной партии первой часть. Она доминирует не только в первой части (на ней основаны все разделы формы, кроме побочной партии), но и определяет тематическое развитие в других частях цикла.

Главная партия – взволнована, лирическая, близка первой арии Керубино. Пульсация скрипок. В ней – порыв, угасание, мольба и протест, ее выразительность сродни взволнованной человеческой речи. Секунды и восходящая секста. В процессе развития главной партии происходит нарастание напряжения, приводящее к первой кульминации. Здесь возникает еще один важный интонационный момент: мелодическое опевание тоники, которое будет играть важную роль в конце I и IV частей симфонии.

Движение эмоционального потока идет непрерывно, захватывая и связующую партию, которая вырастает из второго предложения главной, вплоть до появления побочной. Но в связующем разделе возникают и новые, более волевые мотивы, подчеркивающие контраст с побочной партией.

Побочная партия (Си бемоль мажор) – новая грань лирического облика – изящная, грациозная, близкая многим женским образам Моцарта. В ее закругленных фразах явно

проступают танцевальные менуэтные черты («приседания»), а интонационной основной становятся намеченные в главной парии хроматические мотивы.

Изысканность подчеркиваерся и оркестровкой. Отдельные мотивы темы даются в перекличках разных групп – струнной и деревянной духовой. Но светлый мир побочной партии не долговечен. Его хрупкие хроматизмы неожиданно перерождаются в секундовые «вздохи» из главной партии, что приводит к драматизации побочной партии.

Успокоение наступает лишь в пасторальных перекличках заключительной партии (у деревянных духовых), также основанной на интонациях главной партии.

Разработка вносит резкий контраст по отношению к мажорному завершению Экспозиции. Она построена на развитии главной партии. Представляет собой три этапа, в которых главная партия подвергается различным преобразованиям. Уже самое начало разработки открывается резким поворотом в очень далекую тональность фа-диез минор.

В первой фазе разработки главная партия целиком проходит секвенционное развитие по квинтовому кругу. Моцарт не дробит ее.

Второй этап – Моцарт вычленяет из темы ее главный мотив – секундовый «вздох». Здесь он звучит жалобно, в имитационных перекличках струнных и духовых инструментов.

Неожиданно жалоба перебивается взрывом протеста. Так возникает высшая точка разработки – третий этап. Здесь утверждается секундовая интонация как в восходящем, так и в нисходящем движении.

Реприза главной партии выплывает незаметно, накладывается на конец разработки.

Реприза не приносит разрешения конфликта. Наоборот, он усиливается благодаря тому, что все темы звучат в миноре.

Прежде светлая тема побочной партии звучит с оттенком грусти, боли, очень хрупко.

В конце первой части драматические контрасты предельно заостряются. В момент перехода к коде в музыку неожиданно вторгаются повелительные аккорды. Словно образ рока, грозно, неумолимо.

После них тема ГП звучит обессилено, в новом мелодическом варианте струнных с синкопированным завершением.

Однако заканчивает композитор первую часть возбужденным мотивом опевания тоники, поддержанным tutti.

Во второй части – анданте, ми бемоль мажор – лирика предстает иной гранью, ее настроение вызывает в памяти арию Сюзанны из 4 действия. В драматургии цикла – это момент эмоциональной передышки, отдохновения от душевных потрясений. Но за внешним спокойствием и гармонической уравновешенностью постоянно ощущается активная, насыщенная противоречиями жизнь. Это своеобразное продолжение конфликтности первой части в новых условиях.

Начальная тема (ГП) доминирует во всей части, определяя ее настроение. Она несет в себе контраст. Ощущение покоя, созерцательного уравновешенного настроения. Интонации «вздоха».

Побочная партия вносит новый лирический оттенок – нежность, хрупкость, утонченность. Этот образ также развивает мотив «вздоха».

В разработке преображаются мотивы главной партии. Она приобретает мрачный характер, в кульминации повторяется секундовая интонация.

Возвращение репризы аналогично первой части.

Менуэт – трактован Моцартом как подлинно драматическая миниатюра (в сложной трехчастной форма). Здесь в новом качестве (в тональности соль минор) возрождаются противоречия первой части.

В менуэте появляется новый тип интонаций – активных, основанных на мотиве восходящего минорного трезвучия. Мужественный характер темы подчеркивается маршевым ритмом.

Трио вносит контраст, усиленный сменой лада (соль мажор) и народно-жанровым обликом темы.

Финал поднимает уровень драматизма на новую высоту. Это нетрадиционно. Финал всегда жанровый! Финал – закономерный итог сочинения, собирающий воедино все его важнейшие элементы. Сонатная форма.

ГП содержит внутренний контраст. Она объединяет интонации менуэта (восходящее движение по звукам трезвучия) и интонации ГП первой части (секундовые, опевание тоники).

По сравнению с первой частью здесь больше патетики, восклицания. ПП – своеобразный вариант ПП первой части и ПП из Анданте. Она лирична, вокальная природа лирики, выразительна.

Разработка – драматична, целиком построена на материале ГП.

Реприза подводит окончательный итог драматическому замыслу симфонии. ПП звучит в миноре, появляются скорбные интонации, много хроматизмов. Здесь нет изящества и светлого лиризма.

ЗП – окончательная точка в этой драматической исповеди. Она основана на интонациях опевания, бурная, клокочущая, словно рвущаяся из глубины души. Подчеркивается мятежный дух сочинения.

Эта симфония открыла новый мир – драму чувств, тем самым, проложив дорогу лирико-драматическому направлению в творчестве Бетховена и романтиков, Шуберту, Шопену, Чайковскому.

## Раздел 10.Творчество Л.Бетховена

## Л. Бетховен (1770 – 1827). Черты стиля

Творчество Бетховена – величайшее явление в истории мировой культуры. По философской глубине, демократической направленности, смелости новаторства Бетховен не имеет себе равных в музыкальном искусстве прошлых веков.

Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося на рубеже XVIII – XIX веков. На его почве сложилось просвещение в Германии. Протест против социального угнетения определил ведущие направления немецкой философии, литературы, поэзии, театра и музыки.

Немецкий философ Лессинг боролся за идеалы гуманизма, разума и свободы. Гражданским чувством были проникнуты произведения Шиллера и молодого Гете. Против морали феодально-буржуазного общества восстали драматурги движения «бури и натиска». Творчество Бетховена явилось наиболее обобщающим и художественно совершенным выражением в искусстве народных движений Германии на рубеже XVIII – XIX веков.

Великий общественный переворот во Франции оказал мощное воздействие на Бетховена. Он воспел величественность и напряженность своего времени, его бурный драматизм, радости и скорбь народа. Т. О. Главной направленностью творчества является гражданская тема, героизм народа, революционная тема.

Это нашло проявление в Симфониях №3, 5, 9, увертюре «Кориалан», «Эгмонт», «Леонора», «Патетической» сонате и «Аппассионате». В этих произведениях появляются драматизм, трагичность.

Однако мир музыки Бетховена разнообразен. Одной их важных сторон искусства Бетховена является глубина и сложность интеллектуального, философского начала.

Главный герой произведений Бетховена – борец и мыслитель, наряду с действенностью ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению.

Музыка Бетховена глубоко психологична. Он раскрывает мысли, чувства, переживания своего героя-борца. Его герой – это личность.

**Стиль композитора.**

Традиции. Творчество Бетховена – высший, завершающий этап венской классической школы. Его творчество предвосхищает романтиков, но Бетховен – не романтик.

Искусство Бетховена обладает типичными чертами классицизма – вера, оптимизм, ясность мышления, стройность формы. Жанры, утвержденные в творчестве Гайдна и Моцарта – симфония, соната.

Преемственность светло-героических образов Генделя.

Связь творчества Бетховена с немецкой органной школой Германии, с Бахом выражена в философско-созерцательной линии творчества.

Протестантский хорал и бытовая немецкая песня, зингшпиль и уличные венские серенады – эти виды национального искусства также претворены в творчестве Бетховена.

В формирование композиторского стиля Бетховена внесло вклад искусство других стран, Франции. Это выражено в использовании интонаций французских массовых революционных песен.

Новаторство.

Но во многом общие свойства классицизма Бетховен переосмыслил в своем творчестве. Он создает новый тип симфонизма – конфликтный, драматический. Новый жанр симфонии – героико-драматический. Воплотил диалектическую форму мышления – единство и борьбу противоположностей.

Новыми чертами творчества становятся гражданственность, героика, этической совершенство человека.

Венским классикам свойственно гармоничное восприятие мира. У Бетховена это тоже есть, но чувство согласия с миром у Бетховена, в отличие от Моцарта и Гайдна, рождается в результате титанической борьбы. Это не данность, а завоеванная гармония.

На протяжении всего творческого пути стиль композитора складывался как результат поисков правдивого воплощения жизни. Бетховен понимал красоту как выражение высокой идейности. Изящная сторона музыки была отвергнута Бетховеном. В его музыке нет изысканной орнаментики, нет плавной ритмики, камерной прозрачности звучания.

Бетховен искал новые интонации – динамичные, беспокойные, резкие, активные. Звучание музыки стало насыщенным, плотным, драматически-контрастным. Темы приобрели лаконичность и простоту.

Ритмы – маршевые, танцевальные

Завершая эпоху классицизма, Бетховен одновременно открыл дорогу новому направлению. Его музыка возвышается над всем, что было создано его современниками. Его идеи и образы найдут свое развитие в творчестве композиторов XIX века.

Жанры творчества: вокальные произведения: отдельные песни, цикл романсов «к далекой возлюбленной», обработки народный песен: шотландских, ирландских, светские кантаты, 2 мессы, музыка к сценическим произведениям, опера «Фиделио». Основная область творчества – инструментальная музыка. 9 симфоний, 5 фортепианных, 1 скрипичный концерты, 32 сонаты, увертюры «Эгмонт», «Кориалан», «Леонора», камерные ансамбли.

Формы – сонатная, способная запечатлеть конфликт.

**Симфоническое творчество Л. Бетховена**

Симфоническая музыка Бетховена – одна из самых важных областей творчества композитора, именно в ней нашли воплощение новаторские черты его стиля. Бетховен - создатель 9 симфоний. Симфонии стал писать в зрелый период творчества – с 1800 года. Симфонии Бетховена – важный этап в развитии западноевропейского симфонизма.

Бетховен выступил в симфонической музыке как новатор. Именно в симфонии воплотилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Наиболее полное и совершенное выражение нашли здесь и черты монументального обобщения и свойство обращаться в искусстве ко всему человечеству. Он создал новый тип симфонии – героико-драматической (связь с революционными событиями, единство цикла). В этом отразилось влияние французской буржуазной революции 1789 – 1794 годов.

Жанр симфонии Бетховена прошел эволюцию.

Ранние симфонии связаны с симфонизмом Гайдна (№1, 2). От Гайдна Бетховен воспринял классическую форму симфонии, принцип мотивной разработки. №1 – жанрово-бытовая, №2 – появление бетховенский действенных ритмов. Вместо менуэта в третью часть вводит скерцо, т. к. оно дает большую свободу, способствует активизации, динамизации формы.

Зрелые симфонии раскрывают идею борьбы, победы силы света, добра (№3, 5, 9) – раскрывают конфликт. Бетховен в раскрытии героико-драматических образов претворил интонации и ритмы маршей, гимнов, массовых революционных песен. Они отличаются

демократичностью музыкального языка, единство цикла, сквозным развитием, раскрывают путь борьбы от мрака к свету. В стремлении к единству цикла, контрастности, разнообразии разработочных приемов усматриваются традиции симфонизма Моцарта.

Симфония №9 представляет собой вокально-инструментальную симфонию. Бетховен выступил как новатор. Ввел солиста и хор (Берлиоз «Траурная симфония», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта»; Малер, Шостакович)

Образы революционной героики нашли воплощение в симфониях 3, 5, 9.

В них нашел воплощение принцип драматического симфонизма.

**Героическая симфония в творчестве Л. Бетховена (№3, 5, 9)**

Л. Бетховен - основоположник героико-драматического симфонизма.

Формирование этого типа симфонизма в творчестве композитора происходило постепенно. В Первой (1800) и во Второй (1802) симфониях черты бетховенского стиля проступают еще очень робко и скромно. В них композитор еще опирается на традиции Й. Гайдна и В. Моцарта. Однако уже в этих ранних сочинениях открывается новое понимание жанра, способного воплотить значительное содержание, философскую концепцию, основанную на конфликтности образов и их стремительном динамичном развитии. Кроме того, в первых симфониях проявляется энергичный и уверенно-мужественный тон высказывания, который станет характерным для стиля композитора.

Пройдя через этапы исканий, Бетховен в Третьей симфонии (1804) нашел свою героическую тему. Впервые в музыке с такой глубиной обобщений преломился драматизм эпохи, ее катастрофы, показан человек, борющийся и завоевывающий свое право на свободу и счастье. Начиная с этого сочинения героические образы жизни и смерти, борьба вдохновляют композитора на создание таких выдающихся произведений, как Пятая симфония (1808), увертюр «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора», и величайшая по своему замыслу, размаху и грандиозности Девятая симфония (1824).

Симфонизм Бетховена уникальный, поскольку представляет собой единство героического и драматического начал.

В героико-драматических симфониях отразилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Мощное воздействие на него оказал общественный переворот во Франции. Хотя Бетховен никогда не был в этой стране, в своей музыке он сумел выразить важность и значимость революционной борьбы. В его симфониях запечатлелись героизм и драматизм революционной эпохи. Музыка Бетховена была обращена ко всему человечеству с призывом к борьбе, она была своеобразным вызовом феодальной аристократии.

В своем «призыве» Бетховен не был одинок. Протест против социального угнетения был свойственен представителям ведущих направлений немецкой философии, литературы, театра и музыки. Идеи борьбы пронизывают творчество Лессинга, Гете, Шиллера.

Безусловно, стремление показать борьбу человека с несправедливостью, с угнетением во имя своей свободы и счастья, повлекло за собой и рождение особого типа симфонизма – героико-драматического. В обращении к нему Бетховен опирался на традиции композиторов-предшественников Г. Генделя и В. Моцарта. В творчестве этих композиторов находятся предпосылки возникновения нового метода Бетховена. Традиции Г. Генделя проявляется в обращении к героическим образам, являющимся главными в творчестве выдающегося предшественника Бетховена. Творчество Моцарта

повлияло на Бетховена своей драматической направленностью произведений последнего периода творчества.

Симфонизм Бетховена – явление самобытное и новое в истории западноевропейской музыки. Его основные характеристики заключаются в особом образном содержании – наличие драматических коллизий, героики.

Пятая симфония не имеет программы, ее содержание не выражено словами. Но яркая музыка дает право толковать всю симфонию как картину борьбы человека с лишениями и невзгодами жизни во имя радости и счастья. Четыре части произведения можно представить себе как отдельные моменты этой борьбы. Финал симфонии знаменует собою победу и торжество человечества над силами зла и насилия. Музыка этого произведения, по мнению В. Беркова, представляет собой «путь восхождения к триумфу свободы и братства: на этом пути – страстные борения первой части, светлые созерцания и героические порывы второй части, затаенная тревога третьей. Победный марш финала – марш, который мог бы звучать впереди народного шествия» (  , 58).

Бетховенский симфонизм, по мнению Б. Асафьева, представляет собой «становление идеи через борьбу и конфликт музыкальных образов».

Симфонизм немецкого композитора основан на ярком противопоставлении и противоборстве, конфликтном столкновении  и напряженном развитии тем-образов. При этом контрастные темы могут содержать в себе единый интонационный комплекс. Так, симфонический метод Бетховена представляет собой воплощение диалектики музыкального мышления[2].

Впервые Бетховену удалось сделать четырехчастный симфонический цикл единым и неразрывным в Пятой симфонии. Все четыре части симфонии объединены одной и той же грозной и повелительной темой, которая звучит в начале произведения как эпиграф. Сам композитор сказал о ней: «Так судьба стучится в дверь».

Бетховен подчеркивает значительность  этой темы, поручая ее исполнение разным инструментам оркестра в унисон на fortissimo. Этот мотив обладает сильным импульсом для дальнейшего развития, он определяет характер и первой, и во многом третьей части.

Конфликтность этой симфонии ярко проявляется уже в первой части, написанной в форме сонатного Allegro. Главная партия представляет собой развитие начального мотива симфонии. Ее отличает та же ритмическая четкость, решительная устремленность вперед.

Вместе с тем эта тема полна тревоги, беспокойства. Жалобные секундовые нисходящие интонации привносят в тему взволнованность, душевную трепетность. Так, интонационно основанная на начальном мотиве тема главной партии в образном отношении контрастирует с ним.

Контраст в экспозицию вносит и тема побочной партии. Напевная, нежная, светлая мелодия, звучащая у струнных инструментов:

Однако и она несет в себе интонацию «темы судьбы», поскольку начинается властным призывом, повелительным мотивом солирующих валторн:

Характерный ритм основного мотива симфонии не исчезает и далее. Он лишь отходит на второй план и глухо рокочет в басах.

Экспозицию завершает заключительная партия, целиком построенная на том же грозном мотиве. Повторяясь много раз в мажоре, в могучих возгласах всего оркестра (tutti), основная тема произведения звучит здесь решительно и победно.

[2] Диалектика – философская наука о законах движения и развития природы, человеческого общества, мышления.

Таким образом, в раскрытии героико-драматических образов Бетховен использовал особый тип тематизма. Темы симфоний содержат призывные интонации массовых революционных песней-гимнов, основанные на движении по звукам аккордов, особенно трезвучий. Например, интонация темы судьбы, проявившаяся в побочной партии, основана на интонациях нисходящих квинт (см. пример 3). Большое значение приобретает фанфарность. В сочетании с активным ритмом кварто-квинтовые интонации подобны «величественным, гордым боевым кличам» ( , 60). Кроме того, острые энергичные, часто пунктирные ритмы также способствуют созданию героического характера тематизма. На таком подчеркнуто механистичном ритме строится «тема судьбы», этот же волевой ритм проникает и в интонации главной и побочной партии.

Конфликтная драматургия предполагает принципы мотивного развития, основанного на вычленении из темы яркой интонации-мотива и интенсивное, напряженное, секвенционное, полифоническое, ладогармоническое, тембровое его развитие.

Так, вся разработка первой части построена на развитии основного мотива симфонии. Резкие динамические контрасты, огромные нарастания силы звука придают этому разделу колоссальную напряженность звучания. Разработка заканчивается упорным, многократным повторением мотива судьбы, который принимает яростный, неистовый характер. Этот кульминационный момент разработки совпадает с началом репризы.

Характерный прием конфликтной драматургии, являющейся основой героико-драматического симфонизма, непрерывное развитие. Даже после завершения разработочного раздела, образное и тематическое развитие не прекращается.

Главная партия в репризе продолжает свое развитие. Как и в экспозиции, ее изложение прерывается. Но здесь после ферматы появляется нежная мелодия, как робкая просьба, мольба. Мелодию исполняет солирующий гобой.

Возможно, Бетховен хотел здесь сказать о страданиях человека, слабеющего в борьбе с невзгодами, судьбой, жизненными обстоятельствами.

Главную партию в репризе сменяет побочная. Вновь контраст. Эта светлая, нежная тема опять вносит успокоение в столь тревожную, бурную музыку. Она дает надежду, что человек преодолеет все препятствия, стоящие на его пути, и победит.

Контраст проявляется на уровне разделов первой части. Она заканчивается большой кодой. С новой силой наступает «мотив судьбы», вновь звучат его яростные угрозы. И опять, как и в репризе, не находит ответа жалоба, еще более робкая и несмелая. Судьба безжалостна, до победы еще далеко.

Конфликтная драматургия в героико-драматической симфонии проявляются как на уровне тем, так и на уровне частей цикла.

Так, вторая часть носит функцию лирического центра симфонии. В образном отношении она контрастирует с первой частью. Прекрасная, благородная музыка соединяет в себе черты глубокой, светлой лирики и героики. Эта часть симфонии дает передышку, борьба как бы временно прекращается. Однако и здесь ненадолго появляется характерный ритм мотива судьбы. Вторая часть представляет собой форму двойных вариаций. Первая тема напевна, глубока и серьезна. В ее мелодии, исполняемой альтами и виолончелями, слышится выразительность человеческой речи: это «рассказ», «повествование» человека, полного мужества и воли к борьбе.

Вторая в образном отношении контрастирует с первой. Она, несмотря на трехдольный размер, производит впечатление маршевой песни. У этой темы есть явные

черты сходства с «Марсельезой» - боевым гимном французской революции (пунктирный ритм и призывные восходящие квартовые интонации).

Вторая тема контрастирует с первой не только по характеру, звучности, но и оркестровке. Первая тема звучит у струнных: мелодии альтов и виолончелей с аккомпанементом контрабасов, им отвечают в высоком регистре деревянные духовые. Вторую героическую тему исполняют торжественно-призывные валторны и трубы, поддержанные гобоями.

Контраст между темами подчеркнут и тонально: первая звучит в Ля-бемоль мажоре, вторая – в До мажоре.

Однако, несмотря на такое различие, темы второй части имеют и общие черты. Их объединяет мелодическое сходство, характерное «призывное» начало, пунктирный ритм. Здесь опять проявляется диалектика бетховенского симфонизма.

Конфликтная драматургия проявляется и в развитии второй части. Поочередно варьируясь, темы преобразовываются. В третьей вариации первой темы звучит одноименный минор. Тема становится печальной, даже мрачной. Вторая тема неизменно звучит громко и могуче. Однако в последней вариации вместо второй темы звучит первая в исполнении всего оркестра. Благодаря этому певучая мелодия приобретает качества, характерные для второй темы, - мощность, «массовость» звучания.

По принципу контрастного сопоставления вводится и третья часть. Она носит функцию Скерцо[3]. Музыка третьей части возвращает настроение первой части симфонии. Конфликт, борьба возобновляются с новой силой. Тревожно, стремительно у виолончелей и контрабасов взбегает мелодия по звукам трезвучия. Ее продолжают другие струнные инструменты. Движение останавливается на доминанте и замирает как вопрос, робкий и нерешительный.

По мнению В. Беркова, «затаенное тревожное начало Allegro - pianissimo унисонов уже содержит ритм мотива судьбы» ( , 62).

В «чистом» виде этот грозный ритм обнаруживается в ответе валторн. Звучит грозная «тема судьбы». Существенно меняется ее мелодический рисунок. Многократно повторяется fortissimo один и тот же звук, что придает теме еще более настойчивый и непреклонный характер.

По принципу контраста вводится тема трио[4]. Своим бодрым, наступательно-решительным характером она своеобразно предвещает итог всей симфонии. Музыка среднего раздела рисует картину народного веселья. В ее основе лежит танцевальная тема народного характера. Подражая звучанию деревенского оркестра, состоящего обычно из контрабаса, скрипки и духовых инструментов, Бетховен поручает исполнение темы вначале контрабасам.

Средний раздел написан в До мажоре - тональности, которая приобретает в симфонии все большее значение. Танцевальную тему Бетховен развивает полифонически, постепенно вступают все новые группы оркестра.

Конфликтная драматургия, предполагающая непрерывное развитие, проявляется и в репризном разделе. Здесь происходит развитие «темы судьбы». Она звучит отрывисто и приглушенно, затаенно и настороженно.

---

[3] Начиная со Второй симфонии Бетховен пишет вместо Менуэта – Скерцо (исключение составляют Четвертая и Восьмая симфонии). Скерцо более, чем Менуэт, отвечало драматическому замыслу симфоний Бетховена, напряженному звучанию его музыки.

[4] Третья часть симфонии написано в сложной трехчастной форме с трио.

Третья и четвертая часть симфонии идут без перерыва[5]. В этом проявляются особенности интенсивного, безостановочного развития конфликтной драматургии, как главнейшего признака героико-драматического симфонизма.. Их соединяет связующий переход на доминанте к тональности финала До мажор, в которой и заканчивается вся симфония. Переход к финалу начинается на pianissimo. Таинственно вступают литавры. Это единственный в своем роде в симфонической музыке пример длительного и неуклонного crescendo, приводящего от pianissimo к fortissimo начала финала.

На гребне самой высокой волны величественно, торжественно начинается четвертая часть. Она звучит победно, она подобна грандиозному праздничному шествию народа-победителя. Все темы финала имеют светлый, празднично-призывный характер. Как и во второй части, в музыке финала слышатся интонации песен французской революции. Так, мелодия главной партии основана на восходящих, призывных интонациях по звукам тонического трезвучия. Пунктирный маршевый ритм придает теме активный, энергичный характер.

Благодаря введению в финал симфонии дополнительных инструментов, музыка приобретает более мощное звучание. Бетховен вводит контрфагот и малую флейту.

Разработка финала подводит к небольшому эпизоду, в котором звучит музыка Скерцо. Вновь появляется «тема судьбы». Теперь она искажена, трансформирована. Ее звучание тихо, тревожно и настороженно, как далекое воспоминание о пережитой борьбе.

Финал заканчивается грандиозной кодой, которая воспринимается как завершение всей симфонии. Ее ликующий, праздничный характер символизирует торжество народа, его победу над злом и несправедливостью.

Таким образом, в Пятой симфонии Бетховен обращается к героико-драматическому типу симфонизма. Его особенности проявились на разных уровнях.

На первый план в симфонии выдвигается героическая идея борьбы, подвиг человека, народа в его стремлении обрести независимость и свободу. Героика – главная образная сфера произведения.

В этом сочинении находит претворение конфликтная драматургии – один из основных признаков героико-драматического симфонизма. Для Бетховена характерно последовательное развитие борьбы противоположных сил. Композитор философски обобщает, показывает жизнь в противоречии, конфликте, развитии. Конфликт проявляется на уровне образного содержания, тематизма и его развития. Конфликтная драматургия предполагает интенсивное непрерывное развитие образов и их качественное изменение. Так образной трансформации подвергается «тема судьбы» и полностью меняет свой облик. Первая тема из второй части также претерпевает изменения. Композитор широко использует принципы мотивной разработки, а также секвенционного, полифонического, ладогармонического и тембрового развития.

В Пятой симфонии проявилась еще одна особенность бетховенского симфонизма – производный контраст, то есть рождение контрастных тем из одной. Так, все темы первой части симфонии, а также основная тема Скерцо возникают из начальной «темы судьбы». Различны и в то же время родственны между собой темы второй части симфонии.

В Пятой симфонии находит претворение особый тип тематизма: интонационный строй, ритмика, связанные с революционными гимнами и маршами. Кроме того, характерной особенностью симфонизма Бетховена становится лаконичность тем, их

[5] По мнению В. Беркова, «это ранний пример слияния частей симфонии» ( , 63).

интонационная и образная емкость и яркость. Они основаны на рельефных, четких мотивах. При этом важнейшая роль принадлежит ритму.

Вместе с конфликтностью в произведении выступает и единство всех элементов содержания и формы. Бетховен объединяет четырехчастный симфонический цикл единой мыслью, единым замыслом: «от тьмы к свету, через борьбу – к победе». Каждая часть цикла является необходимым звеном этого замысла. Особенностью цикла Бетховена является усиление финальной кульминации.

Героико-драматический симфонизм предполагает не только наличие конфликта, контраста, особого тематизма и принципов его развития, но и новых тембровых возможностей оркестра. Продолжая традиции малого симфонического, Бетховен значительно увеличил его состав: расширил ударную и медную духовую группы инструментов, ввел тромбоны и малую флейту (пикколо). Композитор вводит в состав оркестра кларнет – инструмент, редко встречающийся в партитурах Гайдна и Моцарта.

В финале Пятой симфонии оркестр усилен введением тромбонов, малой флейты и контрфагота. Это делает звучность этого финала-гимна особенно звонкой, мощной и воинственной. Подобной инструментовки еще не знала музыка, в том числе и самого Бетховена. Триумфальное завершение симфонии с величайшей силой знаменует духовную победу человека, его мужества, воли.

Новым в оркестровке Бетховена становится то, что виолончели и контрабасы приобретают самостоятельность (третья часть).

Большую значимость приобретает партия литавр. В качестве примера можно вспомнить о звучании литавр в грандиозном нарастании перед финалом Пятой симфонии.

Таким образом, завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу новому XIX веку. Обратившись в своем творчестве к героико-драматическому типу симфонизма, он значительно обогатил музыку новым образным строем, сложным философским концепционным содержанием, привнес в нее принципы конфликтной драматургии. Многие традиции Бетховена были подхвачены композиторами-романтиками.

### Лирико-жанровый симфонизм (№4, 6, 7, 8)

А № 4, 6, 7, 8 – лирические, жанровые, скерцозно-юмористические. Природа для Бетховена – не грозная, непостижимая сила, проивостоящая человеку. Она – источник жизни, могущее животворящее начало, от соприкосновения с которым человек нравственно очищается, обретает волю к деятельности, смелее смотрит в будущее. Бетховену чуждо пассивное созерцание, покой и тишина природы помогают ему глубже осмыслить волнующие вопросы, собрать мысли, сосредоточить внутренние силы для жизненной борьбы. Картины природы способствуют пробуждению энергии человека, направленной на борьбу.

Бетховен явился создателем программного симфонизма. Симфония №6 «Пасторальная» раскрывает тему природы. В этом близость романтикам.

## Романтизм в музыке

Романтизм – идейно-художественное направление, сложившееся в Европе во второй половине XVIII – начале XIX веков. Сначала романтизм возник в литературе (в конце XVIII века), в музыке – в начале XIX века.

**Предпосылками** романтизма являются как эстетические, так и социально-политические факторы. Прежде всего, поражение французской буржуазной революции 1789 года. Французская революция обещала народу «свободу, равенство и братство». Несовершившиеся надежды вызвали разочарование в идеалах революции, жизни. Обманутые в своих надеждах, не способные примириться с действительностью, художники нового времени выражали свой протест по отношению к новому порядку вещей. Трагический разлад между художником и окружающей его средой становится главной темой творчества романтиков.

**Тема** романтиков – конфликт личности и действительности (общества).

**Классицизм и романтизм**. Так возникает конфликт между классицизмом и романтизмом. Романтизм – оппозиция классицизма. Классицисты подчеркивали гармоничность жизни, а романтики подчеркивали уродливость жизни, подходили к ней с критической точки зрения. В противовес прекрасным, недостижимым идеалам романтики представляли в своих сочинениях более близкие и понятные современникам чувства. Композиторы-романтики отказались от классических музыкальных форм и стремились выражать свои чувства и эмоции более свободно.

Композиторы-романтики: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. вебер, Ф. Мендельсон, Дж. Россини, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди.

Развитие музыкального романтизма в разных странах проходило неодинаково. Так, в Германии и Австрии композиторы-романтики опирались, прежде всего, на немецкую лирическую поэзию, что обусловило в этих странах расцвет вокальной лирики.

Французский романтизм был неразрывно связан с традициями драматического театра. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героев

**Герой.** Простой человек с огромным духовным миром, искренний (Шуберт).

У других романтиков героем становится талантливый человек, поэт, музыкант (Лист). Еще один герой – рыцарь (Вагнер). Подчеркивалось благородство, героизм.

**Темы, образы творчества.** У романтиков определились свои образы творчества.

1. Лирика, духовный мир человека – тонкий, глубокий, изменчивый. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героя, его конфликт между высокими устремлениями и тесными общественными рамками. Нередко в них поднимается тема безответной любви. Повышенная эмоциональность, чувственность, интимность. Исповедальный тон высказывания.
2. Тема одиночества становится очень близкой для романтиков. (Шуберт)
3. Тема странствий.
4. Тема природы. Для романтиков природа стала приютом от бед общества.

5. Народная тематика тоже была близка романтикам. Именно в народе они видели естественность, чистоту души, жизнерадостность, оптимизм, отсюда и интерес к фольклору, старинным жанрам.
6. Большое значение занимают образы фантастики. Романтики мечтали, находили идеал, отдыхали, веровали в лучшую жизнь.
7. Тема социального неравенства.

**Жанры творчества.** Венские классики главным жанром считали сонатно-симфонический цикл. У романтиков распространен жанр миниатюры (вокальной или инструментальной). Стремление показать одно чувство, одно настроение.

Романтики стремились объединить миниатюры в циклы. Это давало возможность показать больше разнообразных чувств, разнообразие настроений. Внимание к внутреннему миру героев и их психологической характеристике способствовало появлению новых жанров: экспромт, музыкальный момент, песня без слов.

Новая трактовка танцевальных жанров – в них проявилась тенденция поэтизации танца (вальс, полонез, мазурка).

Стремление композиторов-романтиков к более свободному выражению привело к появлению смешанных и свободных форм, таких как симфоническая поэма, баллада, рапсодия, фантазия.

Романтики проявляли интерес к синтетическим жанрам. В теории романтизма проявился интерес к синтезу искусств. Неслучайно, одним из самых распространенных жанров стала песня. В ней соединились вокальное, инструментальное начала и поэзия. А также опера, кантаты, оратории. У романтиков была цель – конкретизации.

**Программность.** Романтики часть писали программную музыку. Цель – доступность. Так, Берлиоз создает симфонию на основе подробно разработанного литературного сценария. Это новый вид сюжетной программности.

**Стиль.** У романтиков нет схемы работы, как у венских классиков. Каждый романтик индивидуален. В творчестве романтиков мелодия является главным средством выразительности. Мелодия яркая, выпуклая.

Самой яркой особенностью средств выразительности романтиков – значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой). Внутренний мир человека, с его нюансами, изменчивыми настроениями, передается композиторами посредством усложненной гармонии. Используются неаккордовые звуки, альтерация.

В период романтизма состав оркестра значительно расширился. Используются яркие тембры инструментов.

Одним из наиболее важных источников произведений эпохи романтизма служило народное творчество. Это привело к возникновению новых национальных школ в России, Польше, Чехии, Норвегии, Венгрии.

Принципы романтизма впоследствии были использованы композиторами новых стилей и направлений: веризма, импрессионизма и экспрессионизма.

## Общая характеристика творчества Франца Шуберта

**Шуберт –** австрийский композитор, первый композитор-романтик.

**Особенности общественного развития Германии и Австрии.** Романтическое направление в музыке Германии и Австрии зародилось еще при жизни Бетховена – в середине 10-х годов XIX века, когда были созданы романсы Шуберта и сказочные оперы Гофмана, Вебера и Шпора.

Глубокие противоречия, свойственные общественно-политической и культурной жизни Германии и Австрии, наложили свой отпечаток на искусство композиторов-романтиков.

На рубеже XVIII и XIX веков Германия принадлежала к отсталым в экономическом и политическом отношении странам Европы. Это была раздробленная страна (Германия тогда состояла из 360 самостоятельных княжеств и государств). Французская революция способствовала пробуждению национального самосознания среди немецкого населения.

Наполеон подавлял национальную немецкую культуру. Это вызвало к жизни национально-патриотический подъем, направленный против захватнической политики Наполеона.

Наполеоновские войны подорвали в Германии систему феодализма, ускорили развитие капиталистических отношений, уничтожили крепостное право.

Развитие национально-романтической школы в музыке Германии и Австрии происходило на фоне разрастающегося освободительного движения этих стран.

Шуберт умер в 31 од, в расцвете творческих сил. Умер истощенный физически и душевно, измученный неудачами в жизни. Ни одна из 9 его симфоний не была исполнена при жизни композитора. Из 600 песен было напечатано около 200 , а из 20 фортепианных сонат – только 3.

Будучи от природы добрым, жизнерадостным и необычайно скромным человеком, Шуберт писал и музыку простую, светлую и искреннюю. Но в последних его произведениях все чаще появляются мрачные настроения, грусть, страдание. Причины крылись не только в неудачах его личной жизни, но и в окружающей обстановке. Расцвет творчества Шуберта падает на 20-е годы XIX века, когда все революционное, передовое подвергалось гонениям. О высоких идеалах французской революции – свободе, равенстве и братстве – нельзя было даже упоминать. Людям была предоставлена одна возможность – замкнуться в свои узкие, семейные интересы, развлекаться и веселиться. Такая вынужденная ограниченность жизненных интересов была мучительна для Шуберта. Поэтому сумрачные настроения его последних произведений можно рассматривать и как отражение бесправия жизни австрийского общества того времени.

**Шуберт и Бетховен.** Шуберт был младшим современником Бетховена. На протяжении приблизительно 15 лет оба они жили в Вене, создавая в одно и то же время свои значительные произведения. В отличие от Бетховена Шуберт выдвинулся как художник не в годы революционных восстаний, а в то переломное время, когда на смену пришла эпоха общественно-политической реакции. Если музыка Бетховена отличается героизмом, мощность, грандиозностью, то музыка Шуберта лирична, интимна, поэтична, камерна. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма, а Шуберт был первым венским композитором-классиком.

**Творчество Шуберта** было проникнуто протестом против легкой музыки. Но при этом его музыка опирается на жанры бытовой музыки.

Огромное творческое наследие Шуберта охватывает около 1500 произведений в различных областях музыки. Среди написанного им до 20-х годов многое и по образам, и по художественным приемам тяготеет к венской классической школе. Однако уже в ранние годы Шуберт обрел творческую самостоятельность, сначала в вокальной лирике, а затем и в других жанрах, и создал новый, романтический стиль.

Творчество Шуберта передает душевные состояния человека. По своему дарованию он был лириком. В произведениях Шуберта отражено мироощущение многих людей его поколения. Разлад человека с действительностью.

**Жанры творчества**

Более 600 песен, в том числе вокальные циклы: «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», Сборник «Лебединая песня», 9 симфоний, 9 увертюр, камерные произведения: квинтеты, квартеты, трио, Фортепианные произведения: 22 сонаты, музыкальный моменты, экспромты, более 100 произведений для хора, 18 произведений для музыкального театра.

## Вокальное творчество Шуберта

Важнейшей и любимой областью творчества Шуберта была песня. Песня – жанр, который теснее всего связан с жизнью, бытом и внутренним миром человека. Значение творчества Шуберта в том, что он поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, придав этом жанру большое идейное и художественное значение. Именно Шуберт сделал песню-романс равноправной в ряду других важнейших жанров музыкального искусства.

Шуберт сочинял песни на тексты Гете, Шиллера, Шлегеля, Рельштаба, Гейне, Шекспира, Петрарки, Вальтера Скотта.

Образный мир песен широк.

1. излюбленная тема песен – типичная для романтиков «лирическая исповедь» со всем ее многообразием эмоциональных оттенков. Шуберта особенно привлекала любовная лирика, в которой можно с наибольшей полнотой раскрыть внутренний мир героя, его мысли и чувства. Например, «Маргарита за прялкой» Гете, «Серенада» Рельштаба.
2. Тема трагического одиночества, характерная для романтиков. «Зимний путь» Мюллера, «На чужбине» Рельштаба.
3. Народно-жанровые образы, сцены. «Полевая розочка» Гете, «Жалоба девушки» Шиллера, «Утренняя серенада» Шекспира.
4. Воспевание искусства. «К музыке», «К лютне», «К моему клавиру».
5. философские темы. «Границы человечества», «Ямщику Кроносу».

Герой песен Шуберта – простой человек. Он глубоко несчастен. Единственным, верным и неизменным другом, которому он поверяет свои мысли, является природа. Поэтому образы ручейка, леса, цветов, птиц неизменно присутствуют в песнях Шуберта.

В творчестве Шуберта сложился новый **романтический стиль**.

Композитор достигает слияния литературного и музыкального образа.

Он использует новый *круг интонаций* (для каждого образа он находит новую, неповторимую характеристику. Шуберт – мелодист. В своих романсах он претворял народные интонации. Шуберт сблизил мелодическую выразительность песни к поэтической речи. Однако песенность все же преобладает над текстом.

*Партия фортепиано* получает значение эмоционально-психологического «фона» к мелодии. Вступление вводит слушателя в эмоциональную сферу песни. На фортепианное заключение приходятся обычно последние штрихи в зарисовке образа. Так, в «Маргарите за прялкой» после двух вступительных тактов слушателя охватывает не только настроение тоски и грусти, - он как будто видит и слышит прялку с ее жужжанием. Песня становится почти сценой. В «Лесном царе» - во вступительном фортепианном пассаже – взволнованность. Страх и напряжение связаны с изобразительным тоном – торопливым стуком копыт. В «Серенаде» - любовное томление и переборы струн лютни или гитары. В «Форели» - радость, свет и почти ощутимый всплеск воды.

*Гармонический язык*. Стремление правдиво отразить в музыке психологические образы можно объяснить обогащение гармонического языка. Шуберт был одним из первых композиторов, кто совершил переворот в этой области. В фортепианном сопровождении к своим песням он открыл выразительные возможности аккордовых звучаний и модуляций. С песен Шуберта ведет начало романтическая гармония.

*Трактовка формы*. Шуберт использует традиционные песенные формы: куплетную, но утверждает в песнях трехчастную форму и принцип «сквозного» развития формы.

Среди песен, созданных Шубертом в 17 – 18 лет, уже встречаются шедевры вокальной лирики. В этот ранний период творчества воздействие на композитора оказала **поэзия Гете.**

**«Маргарита за прялкой»** - покинутая девушка вспоминает любимого. Она одинока и глубоко страдает. Ее песня печальна. Простой и задушевной мелодии вторит лишь монотонное сопровождение, подражающее жужжанию веретена.

**«Лесной царь» -** это не песня, а драматическая сцена-баллада. Перед нами выступают три действующих лица: отец, скачущий на коне через лес, больной ребенок, которого он везет с собой, и грозный лесной царь, являющийся мальчику в лихорадочном бреду. Каждый из них наделен своим мелодическим языком. Страдание, просьбы, ужас слышатся в возгласах мальчика. Отец успокаивает его. Мелодия лесного царя звучит, как ласковая завораживающая песня. Он манит к себе ребенка, завлекая его в свое прекрасное царство.

Фоном, «скрепляющие» музыкальные характеристики, является фортепианное сопровождение, изображающее стремительный бег коня. Так же как в «Маргарите за прялкой», фортепианная партия рисует обстановку, на фоне которой развертывается действие. Произведение заканчивается трагически. Измученный болезнью ребенок умирает на руках отца. Последняя фраза имеет речитативный характер. Как и в начале произведения, это слова от автора: «В руках его младенец был мертв!».

**«Скиталец» -** текст Шмидта. Драматичное произведение. Оно написано в сквозной форме. Тема одиночества и томления по несбыточному счастью, тема странничества. Здесь отражена смена настроений. Разнообразие тематических эпизодов сочетается с единством целого.

**«Смерть и девушка» -** текст Клаудиуса – образец философской лирики. В этой песне, построенной в виде диалога, трепетные звуки мольбы драматически противопоставляются суровым, хоральным интонациям смерти.

Песенное искусство Шуберта получило наиболее полное выражение в 20-е годы в двух циклах на слова поэта-современника Вильгельма Мюллера.

Первый цикл – «Прекрасная мельничиха» (1823) – состоит из 20 песен. Его называют «роман в письмах». Каждая песня выражает отдельный лирический момент, вместе же они образуют единую сюжетно-повествовательную линию с определенными этапами развития и кульминацией.

Тема любви переплетается с романтикой странствий. Большое место в цикле занимают картины природы, окрашенные душевными переживаниями героя.

В цикле ясно намечен драматургический план: жизнерадостная наивность в начале, пробуждающаяся любовь, надежда, ликование, тревога и подозрение, ревность с ее страданиями и тихая грусть.

Мельничный подмастерье отправляется в путь. Красота природы и жизни безудержно манит его. Через весь цикл проходит образ ручейка. Он друг, советчик, учитель юноши.

Образ бурлящей воды, зовущей к движению и странствию, открывает собой цикл («В путь»), и юноша, следуя течению ручья, бредет неизвестно куда («Куда»). Вид мельницы привлекает внимание путника («Стой»). Вспыхнувшая любовь к прекрасной дочери мельника заставляет его задержаться. В выражении благодарность ручью за то, что он привел героя к ней («Благодарность ручью»), счастливой настроение сменяется более сдержанным и сосредоточенным. В песне «Праздничный вечер» лирические излияния сочетаются с жанрово-описательными моментами. Последующая группа песен («Желание знать», «Нетерпение», «Утренний привет», «Цветы мельника», «Дождь слез») выражает разные оттенки наивной жизнерадостности и пробуждающейся любви.

Драматическая вершина этой части цикла – романс «Моя» полон ликования и счастья взаимной любви.

Последующие песни («Пауза», «С зеленой лентой лютни») изображают переполненного счастьем юношу, являются интермедией между двумя «Действиями» цикла. Перелом наступает при неожиданном появлении соперника («Охотник»). В музыкальной характеристике скачущего всадника уже таится угроза. Изобразительный момент фортепианного сопровождения – стук колес, охотничья фанфара – вызывает ощущение тревоги.

Песня «Ревность и гордость» полна смятения и страдания. Эти чувства переданы в бурной мелодии, в стремительном движении фортепианной партии, и даже в скорбной тональности соль минор. В песнях «Любимый цвет», «Злой цвет», «Засохшие цветы» душевные терзания все более усиливаются. Музыкальный образ рассказчика утрачивает былую наивность, становится драматическим. В заключительных номерах цикла острая напряженность чувств переходит в тихую грусть и обреченность. Отвергнутый возлюбленный ищет и находит утешение у ручейка («Мельник и ручей»). В последней песне («Колыбельная ручья») создан образ печальной умиротворенности и забвения.

Шуберт создал особый тип лирической драматургии. Песни объединены между собой сюжетом и новыми приемами - сквозной образ ручейка, тональные связи, интонационные связи.

Второй цикл «Зимний путь» состоит из 24 песен (1827), окрашен трагическим настроением.

Юноша, отвергнутый богатой невестой, покидает город. В темную осеннюю ночь он начинает свой одинокий и бесцельный путь. Песня «Спокойно спи», являющаяся прологом цикла, очень трагична. Музыку пронизывает ритм равномерного шага, вызывает ассоциации с уходящим человеком.

Скрытая маршевость присутствует и в других песнях цикла («Одиночество», «Путевой столб», «Бодрость»).

Картины мертвой зимней природы сливаются с тяжелым душевным состоянием человека. Даже флюгер над домом возлюбленной кажется ему символом бездушного мира («Флюгер»). Зимнее оцепенение усиливает тоску («Застывшие слезы», «Оцепенение»). Выражение страдания достигает необычайной остроты. В песне «Оцепенение» чувствуется трагизм. Стоящее у входа дерево, терзаемое порывами ветра, напоминает о потерянном счастье («Липа»). Изображение природы насыщается еще более мрачными, зловещими красками. Образ ручья получает здесь иной смысл, чем в «прекрасной мельничихе»: растаявший снег ассоциируется с потоком слез («Водный поток»), замерзший ручей отражает душевную окаменелость героя («У ручья»), зимняя стужа наводит на воспоминания о былой радости («Воспоминания»).

В песне «Блуждающий огонь» Шуберт погружается в сферу фантастических, жутких образов.

Переломным моментом в цикле является песня «Весенний сон». Ее контрастные эпизоды олицетворяют столкновение мечты и действительности. Страшная жизненная правда развевает прекрасный сон.

Отныне впечатления всего пути проникнуты безнадежностью. Они приобретают обобщенный трагический характер. Вид одинокой сосны, одинокой тучи усиливает чувство собственной отчужденности («Одиночество»). Радостное чувство, возникшее от звука почтового рожка, мгновенно угасает: «Письма не будет для меня» («Почта»). Утренний иней, посеребривший волосы путника, напоминает седины и вызывает надежду на близкую смерть («Седины»). Черный ворон кажется ему единственным проявлением верности в этом мире («Ворон»). В последних песнях – «Бодрость» и «Ложные солнца» - звучит горькая ирония. Последние иллюзии исчезли.

Лирика «Зимнего пути» шире любовной темы. Она трактована в широком философском плане – как трагедия духовного одиночества художника в мире мещан и торгашей. В последней песне «Шарманщик» облик нищего старика, безнадежно вертящего ручку шарманки, олицетворял для Шуберта его собственную судьбу.

В этом цикле меньше сюжетных моментов, меньше изобразительности, чем в «Мельничихе». Его музыке присущ внутренний драматизм. По мере развития цикла все более сгущаются чувства одиночества и тоски.

Единство цикла – настроение, интонационные связи, маршевый ритм.

**Песни на стихи Гейне**

«Атлас», «Ее портрет», «Город», «У моря», «Двойник». Они вошла в сборник **«Лебединая песнь».** Тема страдания приобретает общечеловеческое значение. Это судьба человечества.

## Инструментальное творчество Ф. Шуберта

Не уступают по своему историческому и художественному значению вокальной музыке.

Жанры: область фортепианной музыки, камерно-инструментальной музыки, симфонической музыки.

Шуберт является создателем лирической инструментальной миниатюры (экспромт, музыкальный момент, листок из альбома).

Шуберт является создателем нового типа симфонии – лирико-драматической («Неоконченная») и лирико-эпической (Симфония До мажор).

Инструментальное творчество представлено миниатюрами и крупными циклическими произведениями.

Миниатюры. Большинство произведений связано с бытовыми жанрами, танцами: лендлер, вальс, экосез. Много произведений написано для исполнения в 4 руки: марши, увертюры, фантазии.

Крупные произведения – сонаты, трио, квартеты, квинтеты, симфонии. Шуберт обращается к классическому сонатно-симфоническому циклу.

Новаторство Шуберта выражено в содержании – лирическое, тематизме – песенно-танцевальный.

«Неоконченная симфония» си минор. №8. 1822 г.

Двухчастная. В основе – лирическое содержание. Тема: человек и судьба, любовь и смерть, идеал и действительность.

Это первая лирическая симфония. Главное для композитора 0 раскрыть мир героя, его переживания, чувства.

В ней 2 части, но симфония представляет собой законченную концепцию. То, что хотел сказать композитор этой симфонией он сказал в двух частях. И намеренно отказался от сочинения остальных. То есть впервые намечается тенденция к преодолению классического четырехчастного цикла.

Между частями симфонии нет контраста и противоречия. Обе части лирической, но лирика разная. В первой части лирика трагическая, драматическая, а во второй лирика светлая, созерцательная.

Первая часть симфонии начитается со вступления. Оно имеет сумрачный характер – роль эпиграфа. Это вечный вопрос, который задает каждый человек себе. Эта тема проходит через всю симфонию. Своеобразный стержень симфонии. Она проходит перед разработкой, перед кодой. Эта тема противостоит остальным темам – конфликт. На ее основе строится разработка и кода.

ГП– задумчивая, элегическая.

ПП – изящная, песенно-танцевальная.

Разработка – на материале вступления. Таинственно и настороженно звучит тема вступления. Затем ее развитие. Мотивная разработка.

Здесь появляется синкопированная Ритмическая фигура их ПП. Далее проведение темы вступления – волевой характер.

Начинается второй раздел разработки – напряжение усиливается. Разрабатываются мотивы вступления. Вводится новый эпизод со стучащим пунктирным ритмом. Затем кульминация.

Реприза.

В коде – тема вступления.

Вторая часть – анданте. Сонатная форма без разработки. Отрешенность, лирика. Картины природы, умиротворение. Преодолеваются тревога, грусть первой части. От душевного смятения остаются только воспоминания.

Темы сходны по настроению и тематизму. Интонационная связь с темами первой части.

**Карл Мария Вебер (**1786 года [Ойтине (Ольденбург)]-1826 года [Лондон])
Немецкий композитор-романтик, добился успеха как концертирующий пианист, проявил себя одаренным музыкальным критиком.

**Вебер и национальная опера**

Вебер вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы.

Общая отсталость страны сказалась и на запоздалом развитии национального музыкального театра. До 20-х годов XIX века в Австрии и Германии господствовала итальянская опера.

Однако Веберу удалось преодолеть это. Причиной его успеха было широкое национальное освободительное движение Германии начала XIX века, повлиявшее на творчество композиторов, художников.

Вебер – общественный деятель, пропагандист национальной культуры. Он создал оперное искусство, которое коренилось в немецких народных художественных традиций. Элементы своего стиля он находил из старинных легенд и сказаний, песен и танцев, народного театра.

Две оперы, появившиеся в 1816 году: «Ундина» Э. Т. А. Гофмана и «Фауст» Л. Шпора предвосхитили обращение Вебера к сказочным сюжетам. Но оба эти произведения были только предвестниками рождения национального немецкого театра. Поэтическим образам и сюжетам не всегда соответствовала музыка. У вебера воплощение народно-сказочных образов было неразрывно связано с обновлением интонационного строя музыкальной речи, с характерными красочными приемами письма, свойственными романтическому стилю.

Процесс нахождения новых оперных образов, связанных с новой романтической поэзией, для Вебера был сложным и длительным. Только 3 последние оперы – «Волшебный стрелок», «Эврианта», «Оберон» - стали реформаторскими.

Жанры творчества: Всего 6 опер, музыка к 7 драматическим пьесам, 5 месс, 9 кантат, 90 песен, фортепианные произведения, 16 концертов, 2 симфонии, увертюра «Властелин духов».

Основные произведения: 10 опер, музыка к спектаклям 'Турандот' и 'Процоза', 2 симфонии, увертюры, 2 фортепианных концерта, 'Концертштюк' для фортепиано с оркестром, концерты для кларнета, фагота, валторны, камерные ансамбли, 4 сонаты для фортепиано, 'Приглашение к танцу', вариации, романсы, пьесы, песни, хоровые сочинения.

## Волшебный стрелок

Опера прошла в Берлине с колоссальным успехом. Это - первая немецкая романтическая опера. Жанр - романтический зингшпиль. Либретто - Кинда. По народному сказанию о черном охотнике (из книги Апеля 'Книга страшных историй').

Строение оперы: 3 действия: 1-е действие - завязка драмы; 2-е действие - развитие; 3-е действие - кульминация и развязка. В 1-ом и 3-ем действиях есть массовые сцены. Во 2-м действии - фантастика. Оно (2-е действие) контрастирует с 1 и 3 действиями. В драматургии видны 3 плана:

1 план - народно-бытовые массовые сцены. Для них Вебер использует бытовые жанры, танцы, марши, подменные Богемские темы, интонации 'золотого хода' валторн. Ясная и простая инструментовка, очень простые гармонии, несложные мелодии, которые близки народным темам. Он переделал местный богемский колорит и опоэтизировал его.

1 действие - хоры и лендлер, марш крестьян, песнь народа.

3 действие - хор подружек, хор охотников.

2 план - связан с фантастикой - финал 2-го действия. Музыка резко контрастирует с 1-м и 3-м действиями. Это - фантастика ужасов. Огромную роль играет оркестр. Вебер использует совершенно иные выразительные средства, чем в 1-м плане. Финал 2-го действия - сцена в 'Волчьей долине'. Каждую пулю сопровождает новое фантастическое видение: буря, дикая охота (лай собак), дикий вихрь, битва и др. Использует минор. Тональный план: c-moll, fis-moll, c-moll. Лай собак - аккорды у валторн и фаготов. Вихрь - фагот и низкие струнные с неуклюжей темой в басу. Вебер использует деревянные духовые инструменты в нехарактерных регистрах: кларнеты - в низком, флейты - либо очень низко, любо очень высоко, пронзительно. Использует так же тромбоны, валторны и литавры. Оркестровые находки Вебера повлияли на творчество других композиторов - Берлиоза, Мусоргского ('Ночь на лысой горе').

3 план - связан с отдельными героями:

Характеристика Макса - типичный романтический герой. Ария (I действие) - слабовольный характер. Агата - более целеустремленная натура. Ей посвящена большая ария - портрет во II действии из нескольких разделов: речитативное вступление, 1-й раздел - возвышенного молитвенного характера. Последний раздел - быстрая, активная, очень оптимистическая музыка, это - лейтмотив Агаты, который звучит в увертюре и завершает всю оперу. Есть и другие лейтмотивы. Один из них - лейтмотив Самьеля - лейтмотив злых сил. Есть так же лейт-тембры. У Агаты - кларнет, у Самьеля - флейта в низком регистре. Лейтмотивы предвосхищают творчество Вагнера.

---

### завистник № 1

Нелюбовь Вебера к чужой славе была поистине беспредельна. Особенно непримирим он был к Россини: Вебер постоянно рассказывал всем, что Россини совершенно бездарен, что его музыка - всего лишь мода, о которой забудут через пару лет...

- Этот выскочка Россини вообще не заслуживает даже того, чтобы о нем говорили! - сказал как-то Вебер.

- Передайте ему, что меня бы это очень устроило, - отозвался на это Россинни.

---

### маэстро и его дети

Вебер был настолько влюблен в себя, что с согласия жены трое из его четверых детей были названы именами отца-композитора: Карл Мария, Мария Каролина и Каролина Мария.

**Опера «Волшебный стрелок»**

Самая известная и популярная опера. В ее основе лежит легенда Аппеля (он переработал ее). Эта легенда была очень популярна в Германии. Вебер познакомился с этой легендой за 10 лет до ее создания. Закончена опера в 1820 году. В 1821 году впервые звучала эта опера. Она имела большой успех. Опера вызвала большой резонанс. Тепло оперу встретили в России (Чайковский, Серов), в Германии – тоже (Бетховен и Берлиоз). Популярность ее была беспрецедентной. В городах Германии распивали пиво «Фрейщютц», вошли в моду покрои одежды «Фрейщютц», мелодии из оперы звучали в домах, на улицах. И это вполне понятно: любители музыки увидели в театре знакомые картины народной жизни, услышали привычные, дорогие сердцу народнопесенные мелодии, почувствовали в сюжете произведения – подлинно национальный колорит.

Либретто оперы написано приятелем Вебера Киндом по новелле из «Книги призраков» немецкого писателя Аппеля. В создании либретто принимал участие сам композитор.

Опера состоит из 3 действий (6 картин).

Сюжет оперы:

*Действие первое.* Стрельба в цель – любимое развлечение охотников Богемии. Меткий стрелок пользуется уважением крестьян, им восхищаются девушки, он – герой.

Княжеский егерь Макс – отличный стрелок, но сегодня ему не повезло: победитель в состязаниях – деревенский парень Килиан. Приветствуемый крестьянами, Килиан обходит деревенскую площадь.

Остановившись перед Максом, одиноко сидящим возле трактира, Килиан предлагает сопернику снять перед ним шапку. Крестьяне посмеиваются над побежденным, их шутки и смех слышны по всей деревне.

Горячий, вспыльчивый Макс не выдерживает: выхватив охотничий нож, он бросается на Килиана. Еще мгновение – и обидчик был бы убит. Крестьяне разнимают ссорящихся. Добродушный Килиан готов извиниться за свои шутки, ведь они всего-навсего дань обычаю: над неловким стрелком можно и посмеяться. На площади появляется начальник княжеский егерей Куно. Неудача Макса огорчила Куно: его дочь Агата любит юношу, а по традиции только победитель в стрельбе может стать преемником и зятем начальника егерей. Однако не все еще потеряно: назавтра ожидаются новые состязания, будет присутствовать князь Оттокар, и надо надеяться, Макс обязательно победит!

Лишь один человек рад несчастью Макса – егерь князя Каспар. Это по его просьбе злой дух волчьей долины Самиэль, отнял у Макса победу. Каспар давно уже пользуется услугами Самиэля, и теперь близок час расплаты – ему, продавшему душу дьяволу, уготовано место в аду. Коварный план созревает в голове у Каспара: заставив Макса обратиться за помощью к сатане, он отправит юношу вместо себя в преисподнюю.

Каспар угощает Макса вином. Но и старый, добрый напиток не может развеселить несчастного охотника. Вспоминая любимую Агату, юноша ужасается: что, если завтра его ждет поражение!

Темнеет. Часы на площади бьют 7 раз. Неожиданно Каспар замечает на небе орла. Схватив Макса за руку, он протягивает ему свое ружье: «Стреляй!». Орла почти не

видно, но кто из охотников откажется от такого соблазна? Макс стреляет, и – чудо! – огромная птица падает к его ногам.

Юноше кажется, что меткий выстрел – награда за неудачи сегодняшнего дня. Он не видит Самиэля, который в это мгновенье стоит рядом с ним и беззвучно хохочет: еще один человек попадет в ад!

«Чем заряжено ружье?! – спрашивает Макс. «Заколдованными пулями!» - отвечает Каспар. Юноша может получить магические пули, отправившись сегодня ночью, вместе с Каспаром, в Волчью долину.

*Второе действие. Картина первая.*

Странное событие произошло сегодня в доме Куно: ровно в 7 часов со стены упал портрет прадеда Агаты и больно ударил девушку. Агата взволнована: дурное предзнаменование накануне ее свадьбы с Максом! Юная Анхен, подружка агаты, уверяет невесту, что во всем виноват «глупый гвоздь». Прибив новый, она водворяет портрет на место.

Слова анхен не могут успокоить Агату. Вошедшему Максу девушка рассказывает о своих тяжелых предчувствиях. Узнав, что портрет упал в тот момент, когда он убил орла, Макс приходит в ужас. Неужто ему суждено погубить любимую? Он торопиться уйти: его ждет Каспар. Агата чувствует: грозит беда, и умоляет юношу остаться. Но Макс непреклонен. С болью в сердце покидает он дом Куно.

*Картина вторая.* Глубокое сумрачное ущелье, названное Волчьей долиной. Близится буря. Каспар ждет Макса возле разбитого грозой засохшего дерева. Бьет полночь. Егерь зовет Самюэля. Их расселины скалы появляется владыка долины.

Каспар просит у него 7 волшебных пуль – он даст их Максу. 6 пуль попадут в цель, седьмая убьет Агату. Вместе с ней от горя умрет Макс. Его душа будет принадлежать Самиэлю. Договор заключен. Злой дух исчезает.

В ущелье спускается Макс. На одной из скал он видит призрак: свою мать. Она молит сына уйти. Агата с распущенными волосами, украшенными листьями, вот-вот бросится в водопад… Вне себя от страха, Макс просит Каспара поспешить, егерь раздувает огонь тлеющими углями.

Первая пуля готова… К огню слетаются птицы. Вторая пуля – ломая ветви, проносится черный вепрь. Третья пуля – поднимается буря. Четвертая – адский грохот сотрясает скалы. Пятая пуля – дьявольская скачка духов. Шестая пуля – землетрясение. Седьмая пуля – молния, гром, валяются деревья, рушатся скалы. Теряя сознание, Макс падает на землю.

*Действие третье. Картина первая.* Раннее утро. Княжеская охота. Поощряемый похвалами Оттокара, Макс одну за другой тратит волшебные пули. Для предстоящих состязаний у него остается одна, седьмая пуля. Макс не знает, что волею сатаны она предназначена для сердца его любимой.

*Картина вторая*. Агата готовится к свадьбе. Ей приснился страшный сон: белой голубкой лона летала по кустам, потом явился орел, залитый черной кровью…

Подруги поздравляют невесту, дарят ей цветы, желают счастья. Анхен хочет надеть на голову Агаты свадебный венок, раскрывает ларец и видит… венок погребальный. Быстро вкалывает она в волосы Агаты белую розу, подаренную святым пустынником.

*Картина третья.* Опушка леса, палатки. Здесь отдыхают после удачной охоты князь Оттокар, егеря, гости. Веселье царит за столом.

Однако пора начинать состязание. Вот и цель – голубка, что села на куст. Оттокар приказывает Максу стрелять. С криком: «Постой! Меня ты убиваешь!» - вбегает Агата.

Гремит выстрел. Как подкошенная, падает девушка на землю. Но она жива и невредима: роза пустынника защитила от пули Самиэля.

Внезапно все замечают Каспара, неподвижно лежащего на земле. Злодей пал жертвой собственного коварства – седьмая пуля поразила его. Труп грешника сбрасывают в пропасть.

Князь ждет объяснения от Макса. Юноша рассказывает о волшебных пулях. Он знает, что достоин самого сурового наказания. Оттокар приказывает немедленно изгнать егеря из пределов своего княжества.

Юношу спасает пустынник. Мудрый старец советует князю отменить обычай стрельбы в цель: только любовь должна соединять мужа и жену. Но Макс должен быть наказан: пусть Оттокар отложит свадьбу на год. Присутствующие славят справедливое решение пустынника.

Это романтическая национальная опера. Национальная – актуальная, отражает современное время, связана со своими идеями с современностью. Она заключает в себе романтические образы: фантастические, показ природы, внутреннего мира человека, лирики, раздвоение, неуверенность, колебания души. Макс – типичная романтическая личность.

Яркие контрасты добра и зла. Контраст в крупном плане между действиями (конец 2 и 3 д. между фантастикой и бытовыми сценами народной жизни). Реальный мир – 1, 3 д. Фантастический мир – 2 д.

Контрасты между отдельными номерами и в между образами: Каспар и Макс, Агата и Анфем.

Контрасты в увертюре, контрасты двойственной природы: светлая, на фоне которой идет жизнь людей, и мрачные картины природы, на фоне которой фантастические образы.

Контраст в музыкальной драматургии: 3 образных группы.

Народные сцены, фантастические образы и линия главных героев Агаты и Макса.

Контраст в музыкальных выразительных средствах. В сценах, раскрывающих жизнь, светлую природу преобладают мажор, песенность, танцевальность, маршевость, мелодичность, диатоника, простота и ясность гармоний, в оркестре – струнные, деревянные, светлые тембры, светлые регистры.

В фантастических сценах – нет жанрового начала, преобладание минора, нет мелодичности, хроматизмы, звучание уменьшенного вводного септаккорда, уменьшенного трезвучия, низкие регистры, в оркестре – мрачные тембры инструментов, обилие тремоло, низкие струнные, низкие деревянные, валторны, контрабасы. Новые штрихи – пронзительное звучание флейты пикколо, использование звучания валторны в низком регистре, необычное использование инструментов.

Третья линия в драматургии связана с раскрытием психологии главных героев оперы.

В ариях Агаты и Макса проявились романтические тенденции. В этих сценах выражены сложные душевные переживания, что не было характерно для героев прежних традиционных опер. Такова большая ария-сцена Агаты из 2 д. она отмечена быстрой сменой настроений: томление и тревога.

Стремясь к максимально индивидуальной характеристике героев, Вебер применяет лейтмотивную технику. Так, агата имеет свой лирический лейттембр кларнета и лейттему.

Самьель тоже имеет лейттему и лейттональность (до минор), лейттембр (флейта в низком регистре).

Структура оперы номерная. Вебер использует традиционные оперные формы: песни, арии, хоровые номера, оркестровые номера, речитативы. И в то же время он допускает свободу. Это ария Макса, ария Агаты, это монологи, которые строятся свободно.

Роль оркестра – изобразительная, живописная. Каждая деталь на сцене (жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря, пламя) имеют свою индивидуальную оркестровую характеристику. Так, например, в сцене дьявольской охоты Вебер передает лай собак резко диссонирующим сочетанием аккордов у валторн и фаготов.

Черные вепри характеризуются другими диссонансами и смешением тембров (фаготы и струнные басы). Изобразительность оркестра ярко проявилась в сцене в «Волчьей долине».

Применение лейтмотивов придало опере Вебера большое единство.

## Характеристика творчества Ф. Мендельсона

Феликс Мендельсон – немецкий композитор-романтик.

Деятельность Мендельсона связана с культурной жизнью Германии. В то время существовала оппозиция реакционное правительство и радикально настроенные круги, которые боролись за свою свободу и независимость. Противостояние этих противников нарастало. В литературе эта борьба проявилась ярко в творчестве Гейне, Бёрне, Ленау, Иммермана. Сложилась школа «политической поэзии» (Веерт, Гервег, Фрейлиграт). Расцвела научная мысль, она направлена на изучение национальной культуры. Появляются исследования по истории немецкого языка, мифологии и литературы, принадлежащие Гриму, Гервинусу, Гагену.

Организация первых немецких музыкальных празднеств, постановка национальных опер Вебера, Шпора, Маршнера. Молодого Вагнера, распространение просветительской музыкальной публицистики – все это говорило о росте национального самосознания. Мендельсон жил и творил в этой атмосфере протеста и развития культуры.

Его деятельность сыграла важную роль в музыкальной культуре. Большое значение Мендельсона в его просветительской деятельности, в пропаганде классического наследия. Например, спустя 100 лет после забвения благодаря усилиям Мендельсона исполнены «Страсти по Матфею» Баха, поставлена симфония №9 Бетховена, оратории Генделя, Симфония №9 Шуберта.

Мендельсон боролся с мещанством. Как пианист, дирижер и композитор он пропагандировал свои идеи. Такая деятельность не могла не отразиться на здоровье. Он умер в 38 лет.

Большая заслуга Мендельсона как педагога. Благодаря ему в Лейпциге была открыта консерватория в 40-е годы, он возглавил ее. Эта консерватория при руководстве Мендельсона сыграла прогрессивную роль, она была ориентирована на классические формы. После смерти Мендельсона – она сыграла негативную роль, т. к. классические формы приобрели застывший, закостенелый характер.

В творчестве Мендельсон тоже видел свое предназначение в возрождении высоких идеалов классической музыки. Он не подражал классикам, он старался возродить их принципы. В его искусстве все ясно, понятно. Его музыку любили широкие слои населения.

Тем не менее, Мендельсон – романтик. Центральное место в творчестве занимает лирика и романтические образы. Раскрытие внутреннего мира художника, картины

природы и быта. При этом в музыке Мендельсона не туманности, расплывчатости, все в ней ясно, четко и определенно.

Жанры творчества: центральное место в творчестве занимает фортепианная музыка: «Песни без слов», прелюдии. Симфонические произведения: симфония №1, «Итальянская», «Шотландская симфонии», симфонические увертюры, концерты для скрипки и фортепиано с оркестром. Хоровые произведения: оратории, кантаты. Музыка к спектаклям: «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Антигона» Софокла, «Эдип в Колоне» Софокла, «Аталия» Расина. Около 80 песен, 60 вокальных ансамблей.

Стиль композитора: мелодичность, связанная с народной песенностью и жанрово-танцевальными элементами, четкие формы. Гармония и оркестровка – яркая, красочная.

**Фортепианное творчество**

Центральное место в творчестве Мендельсона занимают «Песни без слов» для фортепиано (8 тетрадей). Их значение в творчестве Мендельсона сопоставимо мо значение романса в музыке Шуберта. Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни. Стиль композитора сложился уже в первых «Песнях без слов» (конец 20-х годов).

«Песня без слов» - новая разновидность романтической фортепианной миниатюры. Мендельсон продолжает традиции Шуберта и вносит в фортепианную музыку лирику и песенность.

Популярность этих песен уже при жизни композитора в их доступности, демократичности, понятности музыкального языка.

Своеобразие «песен без слов» в том, том что в них Мендельсон опирался на традиции вокально-инструментальных жанров: песен, романсов, камерно-инструментальных ансамблей. Мелодии их песенны, широкого дыхания. Многие из них открываются вступлениям, есть проигрыши.

В отдельных песнях фактура расслаивается на мелодию и аккомпанемент, напоминая романс. В других мелодия идет в терцию или сексту – характерно для вокального ансамбля.

В некоторых – аккордовая фактура в стиле хоровой музыки Германии.

«Песни без слов» не имели ничего общего с современными концертно-виртуозными произведениями для фортепиано. Они были доступны музыкально-образованному любителю. Но, при всей простоте и скромности, эти пьесы утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили свой значительный вклад в культуру пианизма.

**Симфоническое творчество**

Жанры: Симфония №1, «Революционная симфония», «Итальянская симфония», «Шотландская симфония», увертюры: «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плаванье», «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз», «Анталия».

Концерт для скрипки с оркестром ми минор, 2 концерта для фортепиано с оркестром.

**Концерт для скрипки с оркестром (1844)**

Мендельсон – создатель романтического концерта наряду с Шуманом и Шопеном.

В концерте композитор продолжает традиции бетховенского симфонизма – драматического. Вместе с тем это произведение подлинно романтическое.

В концерте сосредоточены характерные черты стиля композитора: песенная лирика, романтическое чувство природы, изящество, скерцозность. Красочность оркестровки сочетается со строгостью формы.

При этом Мендельсон создает новый тип сонатности, где побочная партия, олицетворяющая собой образ мечты, вытесняет более «действенную» главную партию.

Композитор пытается слить все три части цикла и этим приближается к романтическому поэмному типу симфонизма.

Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной скрипичной музыке. В эти годы получили распространение поверхностные, внешне эффектные концертные пьесы, когда некоторые композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними. Концерт Мендельсона выделяется глубиной идей и художественным совершенством. Виртуозные приемы у Мендельсона связаны с поэтическими образами.

Цикл состоит из 3 частей – классический, но между частями связки, переходы, эти части похожи, возникает тенденция к одночастности.

Первая часть носит песенно-лирический характер. Все темы песенны. Сонатная форма.

Между экспозицией и разработкой размыты грани. Нарушены классические традиции: разработку начинает сразу солист, а каденция находится в конце разработки, а не в коде.

Вторая часть – анданте – лирической интермеццо. Основная тема песенна, лирическая.

Вторая и третья часть следуют без перерыва. В финале – две темы.обе светлые и жизнерадостные, вторая тема – праздничная, ликующая. В финале нет драматического противопоставления контрастных образов.

**«Шотландская симфония» (1830 – 1842)**

## Характеристика творчества Роберта Шумана (1810 – 1856)

Немецкий композитор первой половины XIX века. Искусство Шумана тесно связано с исторической обстановкой в Германии. В 30 – 40-е годы в Германии происходил бурный общественный подъем, создавалось единое национальное государство. Большое распространение получают национально-освободительные идеи, движение за

самобытное искусство, за свободу творческой личности, отстаивание индивидуальности творческого человека.

В эти годы романтизм приобретает гражданскую, демократическую окраску, он связан с идеей переустройства общества.

Р. Шуман стремился преобразить действительность и выразить свой национальный идеал.

Мировоззрение Шумана связано с фольклором: на его творчество оказали влияние литературные традиции (Гофман – фольклорные истоки его произведений); на творчество Шумана оказали влияние истоки национального ярмарочного (карнавального) театра.

Шуман начал свой жизненный путь с юридической карьеры, брал уроки у Ф. Вика. Талантливый исполнитель (пр. рука – сухожилия).

С детства проявились театральные способности. Он создавал театральные портреты своих близких в музыкальной форме.

Идейно-эстетические воззрения.

30-е годы для Шумана – время расцвета творчества, оно вытекало в связи с подъемом передовых общественных сил, вызванных революционным движением. Шуман – издатель «Новой музыкальной газеты» (1834). Этот журнал ставил своей задачей вернуть искусству свое значение, бороться против пустой музыки. Его литературное и музыкальное творчество пронизано бунтарскими настроениями. Шуман боролся за новое романтическое искусство, которое утверждает идеалы свободы, человечности, творческой индивидуальности, раскрытие внутреннего мира человека. Он боролся с ограниченностью, пошлостью, отношением к музыке как к искусству развлекательному, легкому. Своих идейных противников Шуман называл филистерами. Протест Шумана направлен против социальной среды, которая определяла духовную атмосферу Германии 30 – 40-х годов: фальшь, суетность, ханжество.

Он считал, что в творчестве нужно отстаивать нравственные принципы. Творчество должно опираться на классические традиции, но нести в себе что-то новое. Лозунг Шумана: «Молодость и движение!».

Шуман считал, что необходимо создать творческий союз, который смог духовно объединить тех людей, которые стоят во главе современного искусства.

Его журнал стал выражением его идей.

Кроме того, Шуман явился создателем художественного союза «Давидсбунд» - в честь сочинителя псалмов, библейского царя Давида. Он был вдохновителем творчества Шумана. Это духовное братство. Шуман относит к нему всех выдающихся творцов искусства: даже Моцарт, Берлиоз, Вебер, Мендельсон, Шопен, Паганини, Фридрих и Клара Вик.

Возникновение этого содружества было связано с веяниями эпохи. В XVIII – XIX веках возникало большое количество салонов, школ, союзов.

С 1837 года выходит нотное приложение к журналу. Его цель – познакомить с произведениями широкую публику и поддержать молодых композиторов.

Журнал по форме – ярко-литературный, статьи напоминали театральные традиции. Все персонажи имели псевдоним и маску (этот же принцип использовал Шуман в своих музыкальных произведениях). Флорестан и Эвсебий – составляли натуру самого композитора. Их прототипы – Вальт и Вульт - композитор нашел в романе «Мальчишеские годы» Жана Поля Рихтера. Флорестан – неистовый, темпераментный,

бунтарь, впечатлительный, ироничный, неуравновешенный, экстравагантный. Эвсебий – неторопливый, мечтательный, меланхоличный, ранимый, спокойный.

Мастер Раро – рациональный, уравновешенный, прагматичный (Ф. Вик).

Каждая литературная статья Шумана посвящена одной проблеме. Идеи Шумана:

- искусство полноценно, содержательно, должно отражать впечатления от жизни;

- музыка – высшее искусство, может воплотить многогранность жизни, тонкие состояния души, в нем приоритетом является чувственное, эмоциональное начало. «Разум – ошибается, чувства – никогда».

- нравственные законы в искусстве. Он говорит о выдающихся композиторах: о духовность Баха, Бетховена (он боролся до последнего вздоха, для нас – он образец человеческого величия), о Шопене («Снимите шляпы, господа, перед вами – гений»). Моцарт, Шуберт, Берлиоз, Глинка, Мендельсон, Брамс.

- идеал для Шумана – художник, для которого один порицающий голос звучит сильнее, чем 10 хвалебных (значение критики для композитора).

- музыкальное искусство – не обособлено от других. Идея синтеза искусств. Значение программности в творчестве композитора.

Главным объектом критических нападок Шумана – немецкое филистерство. Оно многолико. Он обличал мещанские вкусы светских салонов, в которых царит пустота и бездушность в обличии приятного. Шуман считал, что это суетные люди, которые реагируют на виртуозный блеск и пустозвонство. Среди их он выделяет Тальберга, Генриха Герца.

По стилю его литературные статьи близки романтической литературе. По жанру – это миниатюры в жанре «письма к другу», рецензии, сценки-диалоги, записки из дневника, новеллы, эссе, очерки, афоризмы. Эти миниатюры Шуман объединял в циклы6 «Письма мечтателя», «Пестрые листки».

Идеи, волновавшие Шумана, находят отражение в музыкальных произведениях, которые написаны в жанрах миниатюры, объединенных в циклы. Это стремление передать одно настроение, эмоцию, мысль, и стремление осмыслить, обобщить. Связь пьес осуществляется через единство общей темы. Например, борьба с филистерством: «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», симфонические этюды. Лирическая тема: «Венский карнавал», «Детские сцены», «Лесные сцены», «Фантастические сцены». Стремление отразить драматическое ощущение действительности, конфликты: «Крейслериана», фантазия до мажор, соната Фа-диез мажор.

Периодизация творчества:

1. 30-е годы – связь фортепианного и литературного творчества.
2. Конец 30-х – начало 40-х – интерес с камерно-вокальной музыке.
3. 40-е годы – крупные инструментальные жанры: 4 симфонии, фортепианный концерт, вокально-сценические произведения: оратория «Рай и Пери», опера «Геновева», камерно-инструментальные ансамбли: квартеты, квинтеты, ряд отдельных хоров.

Диапазон творчества широк.

## Фортепианное творчество Шумана

Фортепианное творчество Шумана – лаборатория стиля композитора. в фортепианной музыке он предстает как композитор-психолог, сумевший воплотить весь сложный, противоречивый внутренний мир человека. композитора привлекал жанр миниатюры и цикла миниатюр.

Все фортепианные произведения можно отнести к двум группам:

1. Произведения, в которых проявился личный отклик композитора на события окружающей жизни. «Карнавал», «Венский карнавал», «Лесные сцены», «Бабочки».
2. Произведения, которые обращены к внутреннему миру, лирике, интимным переживаниям. Фантазия До мажор, Соната №1 Фа-диез мажор, «Крейслериана».

Для Шумана важно отразить переживания, стремление объять жизнь. Поэтому он обращается к циклу миниатюр.

Шуман создает программную фортепианную сюиту, которая отличается от сюиты XVII – XVIII веков:

1. Сюита – программна, эта программность обобщенного типа. Конкретная программа – «Карнавал».
2. В сюитах Шумана выбор пьес не регламентирован, как в сюите XVII – XVIII веков: обязательны 4 танца и свободные части, объединенные тональным единством. У Шумана этого нет. Характер пьес зависит от программы, пьесы контрастны по отношению друг к другу.
3. Принцип контраста – ведущий (на всех уровнях). Это связано с театральностью мышления композитора.
4. Стремление объединить части между собой: интонационное единство пьес, принцип летмотивный, или принцип монотематизма. Тип сквозного цикла

Первый фортепианный цикл – **«Бабочки»** - написаны в 30-е годы под впечатлением произведения немецкого романтика Жана Поля Рихтера «Мальчишеские годы». Рихтер был любимым поэтом Шумана. Написаны «Бабочки» под впечатлением сцены «Маскарада». В этой сцене описаны переживания двух мальчиков Вальта, Вульта, и девочки Вины. У Вальта – поэтичная натура, застенчивый, Вульт – страстный, порывистый. Нежная Вина любит Вальта, но Вульт не знает этого. И на костюмированном балу, скрытый маской, он открывает тайну брата. Вина, думая, что под маской Вальт, рассказывает Вульту о своей любви.

Многое в «Бабочках» становится характерным для Шумана. Это сам Шуман (Флорестан и Эвсебий).

«Бабочки» по форме напоминают сюиту, но она во многом отличается от старинного жанра. Портретность, яркость образов – характерная черта Шумана.

Его циклы – своеобразные новеллы (рассказы), для которых характерна описательность, лирика, внутренний мир.

Начинается цикл Вальсом (№1), который рисует атмосферу маскарада. В не поэтичное начало, полет, свобода. Вальс обрамляет цикл – он звучит в начале и в конце.

В этом цикле Шуман показывает два типа людей: духовных. Утонченных и грубых, невежественных, ограниченных.

Гросфатер – танец бабушек и дедушек. Это старинный танец (Композитор использует его и в «Карнавале»).

Шуману нравится идея карнавала, так как это дает возможность объединить все пьесы.

**«Танцы давидсбюндлеров» (1837) –** 18 характерных пьес для фортепиано. В каждой пьесе – лицо в маске на карнавале. Здесь нет внешних зарисовок. Цикл запечатлел чувства радости и надежды, которыми было окрашено лето 1837 годы (возобновилась переписка с Кларой, тайное обручение). Все пьесы можно поделить на две группы:

Флорестановские (эта группа разнообразна: юмор, энергия, боевой порыв, страстность, тревога, нетерпение) и эвсебиевские образы (нежные, лирические, задушевные, задумчивые).

**«Карнавал» (1834) –** год создания «Музыкальной газеты». Музыкальное содержание цикла похоже на очерк одного корреспондента. В нем виде отчета давидсбюндлера корреспондент описывает бал, якобы данный Шуманом с тем, чтобы ознакомить присутствующих с музыкальными новинками.

На балу происходят стычки, они комичны, между давидсбюндлерами и филистерами, в результате чего один из филистеров поспешил на следующий день обрушиться на карнавал с ругательной рецензией.

«Карнавал» - ярко-публицистическое произведение, его отличает гражданский пафос, борьба против филистеров и утверждение победы. Связан с литературной деятельностью Шумана.

Произведение имеет идейную направленность6 победа давидсбюндлеров над филистерами.

Здесь несколько групп героев:

1. Портреты давидсбюндлеров: Флорестан, Эвсебий, Кьярина, Эстрелла, Шопен, Паганини.
2. Маски карнавала: Пьеро, Арлекин, Панталон и Коломбина.
3. Маски филистеров: вальс, цитирование темы Гросфатер.

Все темы даны в Преамбуле.

Цикл монотематичен, так как все темы строятся на одной теме – B – As - C - H

Состоит цикл из 20 пьес. Разбор.

**«Фантастические пьесы» -** типичное для Шумана произведение. Цикл раскрывает внутренний мир человека, мир его чувств. Каждая из 8 пьес цикла – выражение лиризма. Он проявляется в бурно-драматических вспышках («Порыв», «Ночью»), в просветленной созерцательности («Вечером»), в фантастических видениях («Сновидения»), в сказочных образах («Причуды», «Басня»), в лирико-философском раздумье («Отчего?»), в песенности («Последняя песня»).

Единство цикла – в этой лиричности.

Каждая из пьес – законченное произведение, здесь нет вариационности.

Но композиция цикла строится на контрастах не только между пьесами, но и внутри них («Басня» - импровизация, где контрастные романтические образы).

**«Симфонические этюды»** (1834). Одно из наиболее героических, «флорестановских» произведений Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини.

Название «Симфонические этюды» означает, что это не просто виртуозные пьесы, а по своей глубине и серьезности, они приближаются к симфонической музыке, а их пианистическое звучание по полноте и мощи звука, по тембровому разнообразию оркестрально, и в самом развитии господствуют симфонические принципы.

Главная тема – траурный марш, - постепенно преобразуясь, звучит в финале как величавое победное шествие.

Каждая вариация непохожа на другую. Например, первый этюд звучит таинственно и мрачно, черты имитационно-полифонического письма.

Второй этюд – романтически взволнованный, романсовые интонации.

Третий этюд – маршевый,

Четвертый – танцевальный, скерцозный.

Каждый образ характеризуется новым виртуозно-пианистическим приемом. Отсюда название – этюды.

**Стиль фортепианных произведений.**

Фактура – разнообразна, нет четкого разделения на мелодию и аккомпанемент, мелодия прячется в гармонических голосах. Полифоническая фактура. В целом, пианистический стиль – виртуозный. Энергичные ритмы, ритмическая свобода. Порывистость музыки, возбужденные, неустойчивые состояния. Прихотливость, изменчивость темпа – отражает колебания душевных состояний.

## Камерное вокальное творчество Р. Шумана

В вокальной музыке Шуман продолжает традиции Шуберта.

К жанрам вокальной музыки Шуман обратился в 1840-е годы. Всего композитором написано 33 сборника романсов и около 200 песен. Шуман писал не только романсы, но и вокальные циклы. У Шумана 2 сюжетных цикла: «Любовь поэта» (на стихи Гейне), «Любовь и жизнь женщины» (стихи Шамиссо). Остальные циклы не имеют в своей основе единого сюжета, но тем не менее романсы в них связаны интонационно-тематическими связями и лейтмотивами. К таким циклам относятся: «Круг песен» на стихи Гейне, «Мирты», «Круг песен» на стихи Эйхендорфа, «Испанские любовные песни» на стихи Гейбеля, Песни из «Вильгельма Мейстера» Гете, Песенный альбом для юношества.

Расцвет песенного творчества Шумана связывают с семейным счастьем.

Но в песнях не только любовная лирика. Есть песни народного склада, лирические пейзажи, фантастические картины, скорбные размышления, баллады, драматические сценки. Хотя большинство песен о любви.

Его вокальные миниатюры своего рода автобиографические повествования.

Шуман писал песни на стихи многих поэтов, но больше всего ему нравилась поэзия Гейне – поэзия чувств и настроений. На его тексты Шуман написал свыше 40 песен, циклы «Любовь поэта» и «Бедный Петер». Романтическая поэзия – субъективное начало.

Жанр песни-романса привлекал Шумана тем, что он идеально соответствовал задачам, которые ставил Шуман перед музыкальным искусством: взаимосвязь с литературными образами делала искусство понятнее. Благодаря возможностям вокального искусства, лирико-психологическое содержание творчества Шумана приобрело особую интимность.

Шуман является создателем камерной декламации, его задача: передать мысль стихотворения почти дословно. Поэтому он выбирает те интонации, которые смогут наиболее точно воссоздать настроение стихотворения. Например, из цикла «Любовь поэта»: «Я не сержусь», «Во сне я горько плакал», «Злые песни».

Роль фортепианной партии значительна. В ней сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. То, что нельзя выразить словами, передается фортепианной партией. В ней появляются изобразительные моменты.

### «Любовь поэта»

Для песен «Любовь поэта» Шуман взял тексты из «Лирического интермеццо» Гейне». «Лирическое интермеццо» - автобиографический цикл, история юношеской любви Гейне к его кузине, красивой, но пустой богатой девушке. Здесь чувства переплетаются с природой.

Из 65 стихотворений Шуман отобрал только 16, сложил их в сюжетную линию. Его цикл представляет музыкально-психологическую повесть. Цикл объединяется линией внутреннего развития.

Тема потерянной любви – сходство с Шубертом. Есть расхождения с Шубертом – у него главный герой – простой человек, юноша. Герой Шумана – личность высокохудожественная, талантливая, это поэт. Герой Шуберта находит успокоение в природе, а герой Шумана – в воспоминаниях детства.

Шуман – не первый композитор, прибегающий к трансформации идеала. У Шуберта любимая стала ведьмой. У Шумана – идеал хоронят великаны из сказок.

Каждая миниатюра передает одно настроение, одно чувство. Движение драмы имеет свои этапы. Светлые настроения постепенно сменяются драматическими, тяжелыми, скорбными песнями. Переломным моментом является песня «Я не сержусь».

Содержание песен отражается и в ладотональном плане цикла, представляющим собой как бы замкнутый круг. Первая группа песен в диезных тональностях, в центре цикла до мажор (песня «Я не сержусь»), и затем поворот к бемольным тональностям, с преобладанием минорного лада, трагической вершиной является песня в ми-бемоль миноре «Во сне я горько плакал». Затем возврат к диезным тональностям.

Вокальная партия мелодична, пронизана народно-песенными интонациями, романсными интонациями, сочетающиеся с речевой выразительностью.

Партия фортепиано выражает то, что нельзя выразить словами. Фортепианное вступление водит в эмоциональную сферу, заключение же дополняет, досказывает.

Первые три песни воплощают чувство юношеской любви. Светлые чувства, восторженные.

№1 фа-диез минор – ля мажор. *«В сияньи теплых майских дней»* подобна краткому вступлению. Она знакомит с душевной жизнью поэта, с миром поэтических видений, любовных грез. Шуман передает хрупкость пробуждающегося чувства, его слияние с нежной красотой весенней природы. Мелодия зарождается и формируется внутри фортепианной фактуры.

№2. Тихая мечтательность, робость признания в песне *«Цветов венок душистый»* переводит в радостную восторженность песни.

№3 *«И розы и лилии»* - эта песня танцевальна, воздушна, легкая.

Начиная с песни №4 и до №9 – композитор показывает разные стороны чувства страдания с последовательным нагнетанием трагизма.

№4 *«Встречаю взор очей твоих»* - состояние лирического самоуглубления, внутренней сосредоточенности. Вокальная и фортепианная партия обмениваются имитациями. Горечь сомнения.

№5 *«В цветах белоснежных лилии»* - терзание.

№6 *«Над Рейна светлым простором»* вносит неожиданный контраст. Здесь тожественная возвышенность, хоральность.

№7 *«Я не сержусь»* - первая драматическая кульминация. Драматический монолог.

№8 «*О, если б цветы угадали»* - Поэтичность, грусть, светлые образы природы.

№9 *«Напевом скрипка чарует»* - сюжетная развязка цикла. Отчаяние героя. Любимая выходит замуж, на балу играют скрипки и флейты. Здесь торжество и скорбь – их противопоставление в вокальной и фортепианной партии. Фортепиано – свадебное веселье.

№10. Горечью пронизана песня *«Слышу ли песен звуки*». Боль, тоска. Фортепианная и вокальная партия как дуэт.

№11 *«Ее он страстно любит»* - песня бытового склада с характерным гитарным сопровождением, шутливая скороговорка в вокальной партии – попытка представить историю любви в ироничном свете.

№12. «Я утром в саду встречаю» - тоска, просветленная печаль примирения.

№13. «Во сне я горько плакал» - мрачное видение смерти, самопогружение. Лаконичные средства выразительности.

№14. «Мне снится ночами образ твой» - любовь обманчива и неуловима как сновидение.

№15. «Забытой старой сказки» - мир сказки, вымысла, поэтично.

№16. «Вы злые, злые песни». Трагическая скорбь. Иронический характер.

**«Любовь и жизнь женщины» (Шамиссо)**

Поэт рисует здесь эмоциональные стадии жизни женщины: первую любовь, обручение, замужество, появление ребенка, потерю мужа. 8 песен. Шуман раскрывает эмоциональный мир женщины. В соответствии со стилем Шамиссо, драматургия цикла простая, без внутренней контрастности. Музыка вся в светлых тонах, за исключением неожиданного поворота в последнем трагическом романсе «Мне в первый раз наносишь ты удар». Обобщающее значение фортепианной партии проявляется в постлюдии цикла. После заключительного романса, в котором женщина оплакивает смерть мужа, фортепиано точно повторяет музыку начального куплета вступительной пенсии, где молодая девушка рассказывала о первой встрече с любимым.

**Музыкальная культура Италии первой половины XIX века**

После французской революции 1789 года, в Италии тоже возникают освободительные движения, направленные против иностранных завоевателей (австрийцев) и борьба итальянцев с Наполеоном. В этот период получают распространение гражданские патриотические идеи. Искусство откликается на них.

В Италии начинает активно формироваться революционное движение, которое определило Новое итальянское возрождение – Рисорджименто.

Первый этап итальянского возрождения ознаменован движением карбонариев (угольщики). Карбонарии – члены тайной революционной организации Италии первой трети XIX века. Основные задачи карбонариев заключались в национальном освобождении от французского и австрийского господства и в уничтожении феодального строя. Кульминацией этого движения стали 1820-е годы, которые подготовили итальянскую революцию 1820 – 1821 годов. Это восстание было подавлено, однако на этом повстанцы не остановились. Карбонарии организуют тайные общества с 1815 – 1830-е годы. Во всех видах искусства формируется итальянский романтизм. Искусство было проникнуто идеями революционеров. Среди представителей: писатель Аллесандро Мандзони, поэт Уго Фосколо, поэт Джованни Берни, поэт Джованни Леонарди. В Италию едут писатели других стран – Стендаль, Байрон.

Основным жанром итальянского музыкального искусства становится опера. Она отражает проблемы современности. Необходима была личность, которая создала бы новое произведение, которое бы отразило идеи и эстетику этого времени. Творчество Дж. Россини.

Второй этап революционных движений – 1830 – 1840-е годы. Вторая волна народного протеста была возглавлена организацией «Молодая Италия». Кульминацией этого этапа стала революция 1848 – 1849 годов. Творчество Беллини, Доницетти.

Третий этап – 1850 – 1871 годы. Осуществляется объединение Италии, она становится независимым государством. Творчество Верди.

**Оперное творчество Джоаккино Россини (1792 – 1868) – всего 38 опер**

Россини - выдающийся итальянский композитор прошлого столетия, творчеством которого был ознаменован расцвет национального оперного искусства. Он сумел вдохнуть новую жизнь в традиционные для Италии виды оперы – комическую (буффа) и «серьезную» (сериа). Особенно ярко талант Россини раскрылся в области оперы-буффа. Реалистичность жизненных зарисовок, меткость в изображении характеров, стремительность действия, мелодическое богатство и сверкающее остроумие обеспечили его произведениям огромную популярность.

Композитор творил в эпоху пробуждавшейся общественной активности народа Италии, подъема борьбы за независимость. В его действенно оптимистичном, демократическом по духу искусстве современники слышали голос своего бурного времени, видели выражение итальянского национального характера. Период интенсивного творчества Россини продолжался всего около двадцати лет. За это время им было создано свыше тридцати опер, многие в короткое время обошли все столичные театры Европы и принесли автору всемирную славу.

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом итальянском городке Пезаро. Будущий композитор обладал прекрасным голосом и уже с восьми лет участвовал в церковных хорах. Четырнадцати лет он предпринял самостоятельную поездку с небольшой театральной труппой в качестве дирижера. Свое образование Россини завершил в Болонском музыкальном лицее, по окончании которого вступил на путь оперного композитора. Переезжая из города в город, выполняя заказы местных театров, Россини писал по нескольку опер в год. Два произведения, созданные в 1813 году, ~ опера-буффа «Итальянка в Алжире» и героическая опера-сериа «Танкред» - принесли ему широкую известность. Мелодии россиниевских арий распевались на улицах итальянских городов. «В Италии живет человек, - писал Стендаль, - о котором говорят больше, чем о Наполеоне; это композитор, которому нет еще двадцати лет».

В 1815 году Россини был приглашен на место постоянного композитора в крупнейший итальянский театр Сан-Карло в Неаполе. Высокой зрелости его музыкально-театральный стиль достиг в монументальных героических операх «Моисей» (1818) и «Магомет II» (1820). В 1816 году Россини написал для одного римского театра свою лучшую комическую оперу «Севильский цирюльник».

В 1822 году политическая реакция, наступившая в Италии, вынудила Россини покинуть родину. В 1824 году он обосновался в Париже. Учитывая требования французской сцены, он переработал ряд своих прежних опер и создал новые. Высоким достижением россиниевского гения явилась героико-романтическая опера «Вильгельм Телль» (1829), воспевшая вождя национально-освободительной борьбы Швейцарии XIII века. Появившись в канун революции 1830 года, эта опера ответила свободолюбивым настроениям передовой части французского общества. «Вильгельм Телль» - последняя опера Россини. После ее создания композитор прожил 39 лет, но написал лишь несколько духовных сочинений, ряд романсов и фортепианных пьес.

Россини умер 13 ноября 1868 года в Пасси, близ Парижа.

Творческий путь Россини начал с 1810-х годов. Его интересы не сразу сосредоточились в поиске новых идей. В раннем творчестве композитор обращается к

жанру оперы-buffa, он прославился как автор комической оперы. С 1818 года Россини осмелился приступить к реформе жанра оперы-seria, создал новый жанр semiseria.

**Эстетические принципы Россини**

Он поддерживал национально-патриотическое движение Италии, отстаивал свободу.

Подобные республиканские взгляды он воспринял в лоне семьи. Отец – участник освободительного движения. Россини поддерживал карбонариев. Хотя говорил, что он далек от политики: «Я никогда не вмешивался в политику, я – музыкант».

Многие высказывания жанр оперы:

1. основой для оперы должна быть мелодия!
2. Мелодическая выразительность заложена в ритме, т. е. в ритме – вся сила музыки. Россини считал, что мелодия и ритм – главная основа музыки.
3. Большое значение придавал проблеме соотношения слова и музыки. Считал, что музыка должна преобладать над словом, а слово должно служить музыке. Он считал, что если композитор пойдет в ногу со смыслом слова, то сочинит вульгарную, убогую музыку. Хотя Россини в опере «Вильгельм Телль» стремиться к речевой выразительности.
4. Музыка должна подчиняться чувству и выражать эмоциональное начало.
5. В опере композиторы должны соблюдать четкий план композиции, и следовать классическим традициям. При этом сам Россини творчески подходил к традициям, не требовал точного соблюдения норм. Отступления от норм возможны. Если этого требует художественный замысел.

Идеалы Россини – Гайдн, Моцарт, Бетховен. Своим кумиром считал Моуарта: «истинный титан музыки, пример и учитель». Близость к стилю Моцарта: гармоническое видение мира, стремление к законченности, завершенности, уравновешенности композиции. Он не тяготел к эффектности, экстравагантности.

Пушкин сравнивал музыку Россини с брызгами шампанского. Для многих искусство Россини – синоним веселья, шаловливости, остроумия в музыке. Именно такой она предстает в ранний период творчества, когда все устремления Россини направлены к жанру комической оперы. Несмотря на то, что это была эпоха бурных социальных потрясений, породившая скорбные и мрачные образы композиторов-романтиков, мелодичная и светлая музыка Россини несла веру в беззаботные идеалы юности, оптимизм.

Итак, в первый период творчества Россини обращается к жанру оперы-buffa. Написал ряд произведений, которые принесли ему мировую славу: «Шелковая лестница», «Пробный камень», «Итальянка в Алжире», «Турок в Италии», «Брачный вексель» (опера-фарс) и др., до 1816 года написано 16 опер из них 9 были в характере buffa. Кульминацией этого периода становится опера «Севильский цирюльник» (1816).

**Опера «Севильский цирюльник» (1816)**

*Опера в трех актах (четырех картинах)*

Либретто Ч. Стербини

Действующие лица:

Альмавива, граф тенор
Бартоло, доктор медицины, опекун Разины - бас
Розина, его воспитанница - сопрано
Фигаро, цирюльник баритон
Дон Базилио, учитель музыки Розины бас
Фиорелло, слуга графа баритон

Амброжио - бас
Берта меццо-сопрано

Офицер, нотариус, солдаты и музыканты.

Действие происходит в Севилье (Испания). Время: XVIII *век.*

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ**

До Россини к этому сюжету обращался итальянский композитор Паизиелло. Россини создает классический образец комической оперы. Однако опера воплощает новые тенденции романтического театра в трактовке характеров и в музыкальной драматургии. Это лирическая трактовка комической оперы.

Первоначально опера Россини называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Произведение Россини вытеснило популярную до того оперу Паизиелло на тот же сюжет и переняло ее название. Опера написана в очень короткий срок – примерно за 20 дней. Опера была предназначена для постановки в Риме во время карнавальных праздников.

На премьере 20 февраля 1816 года опера была неожиданно освистана. Но последующие представления сопровождались шумным успехом.

«Севильский Цирюльник» создан на сюжет одноименной комедии (1773) - первой части известной трилогии крупнейшего французского драматурга П. Бомарше (1732-1799). Появившаяся незадолго до французской буржуазной революции, она была направлена против феодально-абсолютистского режима, обличала аристократию. В образе главного героя комедии - ловкого и умного Фигаро - воплощены характерные черты представителя третьего сословия: жизненная энергия, оптимизм, предприимчивость. Фигаро выступает в комедии как выразитель взглядов передовых слоев общества того времени.

*Либретто и сюжет*.

Опера написана на либретто Стербини.

Комедия Бомарше была подвергнута существенной переработке. В либретто оперы Россини нет социальной сатиры, которая свойственна политически актуальному произведению Бомарше. Т.о. социальные моменты и сатира в опере смягчены и сняты. Социальная идея оперы, которая подчеркивала пропасть между умным слугой и беспутным графом, в опере перемещена на лирическую трактовку.

Не все его монологи и остроумные реплики вошли в либретто Ч. Стербини (1784-1831). Но благодаря темпераментной, искрящейся юмором музыке образ Фигаро сохранил основные черты своего литературного прототипа. Образы Бартоло - скупого, сварливого старика и Базилио - интригана, шута и взяточника - мало изменились. Несколько смягченной оказалась в опере характеристика лукавой, решительной и смелой Розины.

Иным предстал у Россини и граф Альмавива. Из самоуверенного повесы он превратился в традиционного лирического героя.

Жизнерадостность, искрометное веселье «Севильского цирюльника» сохранили за оперой Россини горячую любовь широких масс слушателей.

**СЮЖЕТ**

Улица в Севилье. Дам доктора Бартоло. Ночь. Граф Альмавива, влюбленный в красавицу Розину, изливает в серенаде свои чувства. Но старания его напрасны - дверь балкона так и не открылась. Издали слышны приближающиеся звуки песни. Эта Фигаро - цирюльник, лекарь, музыкант и неистощимый выдумщик.

От него граф узнает, что Розина не родная дочь, а воспитанница Бартоло, и что сам опекун, охотясь за ее богатым приданым, намерен на ней жениться. Тем временем рассвело. На балкон с запиской в руках выходит Розина, вслед за ней появляется и Бартола. Записка вызывает у него подозрения. Разина уверяет, что это всего лишь ария из новой оперы, но опекун догадывается об обмане. Он решает поспешить с женитьбой и отправляется к нотариусу, чтобы сделать необходимые приготовления.

Теперь граф, назвавшийся Линдором, может объясниться с Розиной, которая не скрывает своего расположения к нему. Альмавива просит Фигаро помочь ему проникнуть в дом Бартоло. Изобретательный цирюльник предлагает графу переодеться солдатом, притвориться пьяным, явиться в дам доктора и требовать квартиру для постоя.

Пользуясь отсутствием Бартоло, Фигаро приходит к Розине с поручением от графа, но хозяин появляется вскоре вместе с доном Базилио, обучающим Розину пению. Хитрый плут Базилио успел проведать про Альмавиву. Он предлагает отделаться от соперника при помощи испытанного средства - клеветы. Фигаро подслушивает их разговор и предупреждает Розину. Раздается громкий стук в дверь, и под видом пьяного солдата в дом вваливается Альмавива. Между ним и Бартоло завязывается яростная перепалка. На шум сбегаются Розина, Фигаро, дон Базилио и слуги. Граф пытается незаметно передать Розине записку, но опекун замечает эт*о,* и суматоха возобновляется с новой силой. Скандал привлек внимание офицера, проходившего мимо с командой солдат. Он хочет арестовать мнимого солдата, но граф тихонько называет ему свое имя и, к изумлению Бартоло, офицер, почтительно раскланявшись, удаляется.

После этой неудачной попытки Альмавива решает проникнуть в дом Бартоло под видом монаха – ученика дона Базилио. Он сообщает, что Базилио заболел и прислал его вместо себя. Но Бартоло молодой монах кажется подозрительным. Тогда граф показывает записку Розины и говорит, что нашел ее случайно в доме Альмавивы. Негодованию Бартоло нет предела. А граф доволен - цель его достигнута: во время урока музыки он сможет беспрепятственно поговорить с Розиной. Фигаро старается отвлечь внимание опекуна от влюбленных. Неожиданно появляется дон Базилио. Его приход грозит расстроить ловкий обман. Фигаро, граф и Розина уговаривают его идти домой и лечь в постель: ведь у него такой плохой вид! Почувствовав в руке увесистый кошелек, все еще ничего не понимающий дон Базилио послушно удаляется.

Между тем Бартоло подслушивает разговор Альмавивы и Розины, из которого узнает, что его воспитанница должна быть этой ночью похищена. Обман разоблачен, и граф вынужден скрыться.

Опекун решает использовать против влюбленных записку, переданную графом. Ему удается убедить Розину, что Линдор - обманщик, лишь выполняющий поручение Альмавивы. Розина возмущена, и когда в до*м* через балкон проникают Фигаро и Альмавива, она отказывается следовать за ними. Но тут же выясняется, что Альмавива и Линдор - одно лицо. Тем временем появились дон Базилио с нотариусом, которых пригласил Бартоло, решивший немедленно подписать брачный контракт. Но опекуна нет дома; обеспокоенный вестью *о* предстоящем похищении Розины, он пошел за стражей. Воспользовавшись этим, Фигаро сообщает нотариусу, что тот должен составить брачный контракт для Розины и Альмавивы. Дон Базилио пытается возражать, но, получив от графа еще один кошелек, смолкает и подписывает контракт как свидетель. Возвратившийся со стражей опекун в отчаянии: он лишился богатств Розины,

но Альмавива великодушно отказывается от приданого, У1ступая его одураченному старику.

*Признаки оперы buffa.* Опера состоит из 2 действий, которые оканчиваются большими финалами, где происходит постепенное накопление действующих лиц с усиливающимся напряжением.

В сюжете переплетение интриг, запутанность, недоразумения, переодевания.

Используются речитативы secco, в ариях типичные буффонадные приемы: скороговорка, речитация, долбящая интонация.

Обычно комедийные герои имели басовые партии (Базилио, Бартоло).

Главное действующее лицо – Фигаро – простой человек, слуга, выходец из народа.

*Признаки итальянской комедии масок.* Главные герои словно маски – влюбленный опекун, кокетливая воспитанница, пронырливый монах. Но Россини придал им образ современных людей.

*Характеристика действующих лиц*. Граф альмавива – влюбленный, жаждущий счастья и любви, искренний.

Фигаро – веселый, предприимчивый, находчивый и энергичный.

Бартоло – скупой, старый влюбленный опекун.

Базилио – ханжа, лицемер, святоша.

Розина – мечтательная, влюбленная, кокетливая и шаловливая.

МУЗЫКА

«Севильский цирюльник» пленяет неиссякаемым остроумием, мелодической щедростью и виртуозным блеском вокальных партий. Этому произведению присущи характерные черты итальянской оперы-буффа: стремительная динамика сценического действия, обилие комических положений. Герои оперы, ее сюжет, изобилующий неожиданными поворотами, кажутся выхваченными из самой жизни.

Увертюра вводит в обстановку забавных приключений. Изящные мелодии, темпераментная ритмика, стремительные нарастания полны огня, кипения жизненных сил.

Начало первого акта овеяно дыханием южной ночи. Чувства влюбленного графа изливаются в каватине «Скоро восток золотою ярко заблещет зарею», богато украшенной колоратурами.

Ярким контрастом звучит известная каватина Фигаро «Место! Раздайся шире, народ!», выдержанная в ритме тарантеллы.

Нежной страстью Проникнута напевная, чуть грустная канцона Альмавивы «Если ты хочешь знать».

Второй акт открывается виртуозной каватиной кокетливой и своенравной Розины «В полуночной тишине».

Популярная ария Базилио о клевете, сначала вкрадчивая, под конец поддержанная постепенным нарастанием звучности оркестра, приобретает комически грозный характер.

*Дуэт* выразительно передает лукавство и притворную наивность Розины, настойчивость и юмор Фигаро.

Финал акта - развитый ансамбль, насыщенный действием и контрастами, богат яркими, броскими мелодиями.

Третий акт состоит из *двух* картин. Первая начинается комическим дуэто*м* Бартоло и Альмавивы, в котором притворно благочестивым и смиренным речам графа отвечают недоуменные, раздражительные реплики опекуна.

В следующей сцене (квинтет) тревожные восклицания и торопливая скороговорка сменяются галантной мелодией, которая подчеркивает наигранную любезность Фигаро, Альмавивы и Разины, старающихся выпроводить Базилио.

В оркестровом вступлении второй картины глухой рокот виолончелей и контрабасов, стремительные взлеты скрипок, сверкающие пассажи флейт живописуют ночную бурю. Восторги влюбленных, их пылкие чувства нашли воплощение в изящном терцете, музыке которого придан томный нежный оттенок; лишь насмешливые реплики Фигаро, передразнивающего Альмавиву и Розину, вносят в терцет нотку комизма. Оперу завершает жизнерадостный финальный ансамбль с хором.

*Музыкальный язык.* Вокальный стиль оперы – виртуозный. В ариях Россини использует виртуозные пассажи, украшения. Однако вокальный стиль не затемняет мелодизм Россини. Мелодии основаны на народных бытовых песенных интонациях в сочетании с итальянским стилем оперного пения belcanto.

*Роль оркестра*. Значительна роль оркестровой партии. Оркестр не только поддерживает партию солиста-певца, но и поддерживает общий комедийно-стремительный темп оперы.

Увертюра – вступление к опере – сонатная форма без разработки

*Значение оперы.* Это вершина комической оперы в творчестве Россини. Она вобрала в себя все самое яркое оперы buffa.

Второй этап творчества Россини связан с поисками в области серьезной оперы. Россини ищет в опере лирической выразительности. Комическая опера не подходит для этих целей. Здесь Россини испытывал трудности. Он пытался придать своим произведениям идейную актуальность. Но в полной мере это ему удалось только через 17 лет после того, как он создал свое первое сочинение в серьезном жанре. Здесь проявилось тяготение к героике. Это было связано с подъемом национально-освободительного движения в Италии на рубеже 1820-х годов. Так, в 1818 году он создает оперу «Моисей в Египте» на тему освобождения евреев от египетского ига. Опера «Магомет II» (1820) также проникнута патриотическими мотивами.

Одновременно композитор преследовал и другую цель. Она заключалась в том, чтобы увести большую оперу от ложного героического пафоса. Однако освободиться от традиций было нелегко. Россини отдавал предпочтение легендарно-историческим сюжетам («Армида», «Эрмиона», «Семирамида»).

Только в опере **«Вильгельм Телль»** удалось преодолеть традиции жанра. Это последняя опера Россини. Опера была написана для Парижа. Этот сюжет был очень актуален для своего времени.

Либретто написано В.Этьеном и И. Би по одноименной драме А. Лемьера.

Опера в 4 действиях (7 картинах).

Действующие лица:

Вильгельм Телль - баритон
Вальтер Фюрст- бас
Мельхталь - бас
Арнольд, сын Мельхталя - тенор

Лейтхольд - бас
Геслер, наместник кайзера в Швейцарии - бас
Рудольф Гаррас, предводитель солдат Геслера - тенор
Матильда, габсбургская принцесса - сопрано
Гедвига, жена Телля меццо-сопрано
Джемми, сын Телля сопрано
Рыбак - тенор
Охотник- бас

Крестьяне из кантонов Швиц, Унтервальден, Ури; господа и дамы, пажи, герольды, солдаты и стража Геслера, охотники, стрелки, тирольцы.

Действие происходит в Швейцарии. Время: начало XIV века.

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ**

Первоосновой «Вильгельма Телля» Россини послужила одноименная драма великого немецкого поэта Ф. Шиллера. На характер замысла повлияло изучение композитором оперы А. Гретри (1741- 1813) того же названия (по пьесе Лемьера), а также героико-революционной па складу оперы «Фенелла» Ф. Обера (1782-1871), шедшей в 1828 году в Париже с огромным успехом.

В создании либретто принимал участие ряд лиц, из которых наибольшую роль играли В. Этьен (Жуи) (1764-1846) и И. Бис (1789-1855), оба опытные театральные писатели, особенно первый, плодотворно сотрудничавший со многими французскими оперными композиторами. В оперу Россини вошли наиболее важные в драматургическом отношении сцены пьесы Шиллера. В то же время психологическая тонкость мотивировок поступков героев пьесы оказалась в значительной степени утраченной. Авторы сценария изменили имена и национальную принадлежность ряда действующих лиц, сократили некоторых из них (так, у Телля в опере оставлен только один сын) и т. д.

Премьера оперы состоялась 3 августа 1829 года в Париже. Необычность трактовки темы и новизна музыкального стиля вызвали вначале сдержанный прием у парижской публики, на вскоре замечательное произведение Россини было оценена па достоинству и вошла в репертуар оперных театров многих стран мира.

По жанру это историко-героическая опера.

Главная идея – идея национально-освободительной борьбы. Главным действующим лицом оперы является народ, который борется за свою свободу.

СЮЖЕТ

По старинному обычаю швейцарцы готовятся к встрече праздника весны, во время которого освящается вступление в брачный союз. Среди ликующего народа выделяется фигура знаменитого стрелка Телля. Он охвачен думами а родине, вот уже целых сто лет порабощенной иноземными завоевателями. Старый почитаемый всеми Мельхталь благословляет собравшихся молодых людей. Только его сын, Арнольд, остается в стороне. Страстная любовь к австрийский принцессе Матильде заставила его служить врагам отчизны. Арнольда терзают муки совести.

Звуки рогов возвещают приближение Геслера с отрядом. Арнольд устремляется к ним навстречу, надеясь увидеть Матильду. Телль удерживает его, призывая к борьбе за освобождение Родины.

В разгар праздника внезапно появляется пастух Лейтхальд. Его преследуют солдаты Геслера, одного из которых он убил, защищая честь своей дочери. Для спасения необходимо переправиться на другой берег. Но рыбак отказывается помочь беглецу, так

как путь лежит через опасные стремнины и водопады. Толька Телль решается пуститься в плавание, и когда на берегу появляется погоня, лодка уже далеко. Видя, что добыча ускользнула, Рудольф приказывает своим салатам согнать народ и под угрозой смерти требует назвать имя кормчего.

От лица всех Мельхталь отвергает путь предательства. Рудольф велит солдатам схватить старика и отдает им на разграбление селение. Жестокая расправа пробуждает в народе справедливый гнев.

Оставшись одна в лесу после охоты, Матильда ждет встречи с Арнольдом, который пробудил в ней чувства нежной любви. Появляется Арнольд. В глубоком волнении слышит он слова признания из уст возлюбленной. Матильда склоняет его покинуть родину, чтобы прославиться ратными подвигами. На рассвете в часовне она обещает принести тайный обет верности.

Разговор влюбленных прерывает появление Телля и Вальтера Фюрста. Оба швейцарца напоминают Арнольду о долге перед родиной. Вначале любовь к Матильде колеблет решимость Арнольда. Лишь когда он узнает о трагической гибели отца, убитого иноземцами, в нем вспыхивает жажда мщения.

Под покровом ночной темноты собираются швейцарцы, чтобы принести клятву верности свободе. Они готовы начать восстание, как только вспыхнет сигнальный огонь.

В часовне встречаются Матильда и Арнольд. Но им не суждено быть вместе. Арнольд должен отомстить за смерть отца. Снаружи доносится шум. Эта пробуждается военный лагерь Геслера; начинается день. На ярмарочной площади Альтдарфе собираются народ и солдаты. В этот день исполняется столетие господства завоевателей, и Геслер приказал отметить его праздником.

На шесте поднята шляпа наместника. Каждый, под страхом смертной казни, должен склониться перед ней. Толька один Телль отказывается выполнить издевательский приказ наместника; никакие угрозы не могут заставить его унизиться перед тиранам. Теллю и его сыну Джемми грозит смертельная опасность. Чтобы увеличить страдания отца, Геслер велит Теллю прострелить яблоко, положенное на голову сына. Если он попадет - сын свободен, если нет - должны погибнуть оба. Уверенность и спокойствие маленького Джемми придают Теллю мужество. Метким выстрелом он пробивает яблоко. Народ славит героя.

Но от крайнего напряжения физических и душевных сил Телль теряет сознание и падает. В это мгновение Геслер замечает у него спрятанную вторую стрелу. Телль не скрывает, что она предназначалась для Геслера, если бы первым выстрелом был убит Джемми. Разгневанный наместник велит заточить в темницу отца и сына до конца их дней. Матильда вступается за мальчика и отнимает его у солдат. Народ проклинает жестокость и несправедливость тирана.

В хижине Мельхталя Арнольд вспоминает свое детство и убитого отца. Он решает любой ценой освободить томящегося в темнице Телля. Арольд призывает подошедших швейцарцев с оружием в руках подняться на борьбу. На скалистом берегу озера появляется Джемми в сопровождении Матильды. Она возвращает сына безутешной Гедвиге, не чаявшей увидеть его в живых.

Любовь к Арнольду привела Матильду на сторону угнетенных; она добровольно остается среди них как заложница для спасения жизни Телля. Матильда сообщает, что Геслер везет Телля па озеру в крепость-тюрьму, отрезанную от суши водой. Чтобы дать знак к началу восстания, Джемми поджигает крышу собственного дома.

К берегу сбегаются вооруженные швейцарцы. На озере бушует буря. Лодку, в которой везут Телля, относит к скалам и ему, как опытному кормчему, передают рулевые весла. Когда лодка приближается к скале, пленник смелым прыжком достигает берега раньше, чем его стража. Геслер с солдатами пытается преследовать Телля, но поздно. Подоспевший Джемми передает отцу оружие, и Геслера настигает смертоносная стрела Телля. Восставшие повсюду теснят вражеских солдат. Арнольд приносит весть о падении крепости Альтдарф.

Народ славит наступление долгожданного часа свободы.

Новизна драматургии «Вильгельма Телля» обусловлена воплощением народного восстания. В опере переплетаются лирические, драматические и жанрово-бытовые моменты.

В опере главенствуют массовые сцены, в которых главную роль играют хоры. В опере почти нет замкнутых сольных номеров. Герой оперы Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственное сольное выступление (благословение сыну перед роковым выстрелом) – это небольшое ариозо, образующее один из элементов общей сцены. И все же опера содержит много театральных элементов: в ней много блестящих балетных эпизодов (элемент французской оперы), массовых шествий. Основой музыкальной драматургии служат большие сцены, объединяющие в себе ансамбли, хоры, сольное пение, речитативы, балеты, инструментальные картины. Россини достиг высокого единства между действием и музыкой, пением и словом.

Самая значительная новаторская особенность оперы Россини - это своеобразная трактовка героики. Герои не показаны в возвышенно отвлеченном плане. Наоборот, эти люди из народа отличаются простотой, лиричностью, «человечностью». Героика переплетается с пасторально-бытовым началом.

Музыкальная характеристика швейцарского народа в «Вильгельме Телле» связана с образом быта. Эти образы обрисованы национальными жанрами и народно-песенными интонациями. Преломление народно-национальных интонаций придало музыкальному языку Россини романтические черты (связь с Вебером).

**МУЗЫКА**

«Вильгельм Телль», - героико-патриотическая опера, проникнутая пафосом освободительной борьбы. Героические начала выявляется в чистоте и благородстве отношений героев, людей из народа, в суровой простоте их патриархального быта. Центральное место в опере занимают массовые хоровые сцепы, раскрывающие образ народа, вносящие важные штрихи в характеристики большинства действующих лиц. Сценическое действие включает живописные картины природы и помпезные шествия, любовные эпизоды и эффектные балетные номера. Своеобразен музыкальный язык оперы, широко использующий швейцарский и тирольский национальный фольклор.

Увертюра сжата, отражает драматургическое развитие оперы, постепенный переход от пасторально-идиллических образов к героическим. Открывает увертюру хоральная тема четырех солирующих виолончелей. После симфонической картины бури, оттеняемой музыкальным пейзажем мирных альпийских лугов, звучит лучезарно - победный марш.

Увертюра – оригинальное программно-симфоническое произведение. Тематически не связанная с оперой (за исключение музыки из сцены грозы), она отражает главные образы всего произведения. Увертюра состоит из 4 эпизодов. И последовательно напоминает драматургическое построение самой оперы, развивающейся от пасторали к

героике. Первый эпизод – Andante – начинается со звучания 4-х солирующих виолончелей. Образ Вильгельма Телля.

Второй – перекликается с симфонической картиной бури в 4 действии. Картина бури и народного восстания.

В третьем эпизоде мелодия солирующего английского рожка рисует поэтичную картину альпийской природы (на фоне которой развертывается действие оперы).

И четвертый эпизод – блестящий стремительный марш.

В первом акте преобладают монументальные хоровые сцены. К финалу драматизм постепенно возрастает. Оркестровое вступление пронизано светлыми пасторальными наигрышами. Плавное покачивание мелодии в хоре крестьян «Неба так ярка» вызывает ощущение безмятежной неги и спокойствия. Поэтична песня рыбака «Приди ко мне», выдержанная в характере баркаролы. Резкий контраст создает ариозо Телля «Поет рыбак беспечный», полная горечи, щемящей боли. Контрастность сохраняется и в квартете (Джемгми, Гедвига, рыбак и Телль), где партия Телля выделяется Своей драматичной взволнованностью. Сцену венчает величаво-торжественный секстет с хором «Пусть эхо с гор». В развернутом дуэте Телля и Арнольда утверждаются чеканные маршевые интонации, передающие мужественную готовность к борьбе. Мерный вальсовый ритм свадебного хора «Брак священный» сближает его с крестьянскими танцами. Стремительный финал заканчивается динамичной и напряженной хоровой сценой.

Второй акт овеян лесной романтикой. Оркестровое вступление имитирует звучания охотничьих рогов. Хоры охотников и швейцарцев окрашены в мягкие, лирически - пасторальные тона; их музыка близка к народно-песенной мелодике. В центре акта - ряд сольных и ансамблевых эпизодов: лирический романс Матильды, ее страстно взволнованный дуэт с Арольдам, большое трио Арнольда, Вильгельма и Вальтера, в котором взволнованная патетика начального раздела сменяется героическими интонациями. Завершает акт грандиозный хоровой финал - сцена в Рютли - драматическая вершина оперы, все развитие которой устремлено к кульминации - мужественно-решительному трио с хором (клятва швейцарцев).

В третьем акте несколько контрастных разделов, следующих за остра драматичным сюжетным развитием. В центре любовной сцены Матильды и Арнольда - патетически взволнованная ария героини (при исполнении сцена обычна выпускается). Среди разнообразных жанровых эпизодов выделяется хор тирольцев, а cappel1a.

Квартет отмечает перелом в развитии действия; разноречивые чувства - мужественная скорбь Телля, трогательные мольбы Джемми, жестокость Геслера и Рудольфа - запечатлены в гибкой, образна яркой мелодике. Напряжение достигает предела в выразительном ариозо Телля, обращенном к сыну - «Будь неподвижен». Акт завершает монументальная хоровая сцена, насыщенная гневом и протестом.

Четвертый акт устремлен к лучезарному финальному апофеозу. В сцене Арнольда с швейцарцами выразительное оркестровое сопровождение передает ощущение тревоги и взволнованности. Призывным, боевым духом проникнута кабалетта Арнольда «Друзья, за отца отомстим», напоминающая итальянские освободительные песни. Колоритная оркестровая картина бури образует драматическую кульминацию акта. Чувствам беспредельного ликования исполнена финальная сцена, символизирующая торжества справедливости и свободы.

**Второй этап развития** итальянского искусства связан с творчеством **Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти** (конец 1820-х – первая половина 1840-х годов). Если Россини сосредоточил свое внимание на реформе оперы серия, создание жанра семисерия, то эти композиторы совершают попытку реформировать семисерию. Возникает лирическая драма рока. Они старались поднять обыденные ситуации до общечеловеческих проблем, соединить жанр мелодрамы с историческим сюжетом. Исторические события часто объясняют мотивы поступков героев. Главное для них – драма чувств.

Сюжеты, к которым обращаются композиторы, связаны с необычайными обстоятельствами, тайными ситуациями, загадочными коллизиями. Главной темой творчества становится любовь – возвышенное прекрасное чувство. Любовь возвышает человека, очищает его. Беллини «Пуритане», «Сомнамбула», «Капуллетти и Монтеки», «Норма». Доницетти «Анна Болейн», «Мария Стюарт», «Лукреция Борджиа».

Для романтической драмы рока характерен культ слабого героя.

«Норма» Беллини (11 опер) – историческая мелодрама, сюжет из исторических времен Римской империи II – IV вв., когда Галлию завоевали римские войска. Драма Нормы – жрицы друидов – нарушив обет девственности, она влюбляется в Полеона. А он через несколько лет влюбляется в ее служанку. Но служанка верна своей хозяйке. В последней сцене, когда от Нормы ждут откровения, она сознается в своем преступлении, нарушении обета, и ждет своей кары. Норма идет в жертвенный огонь. Полеон раскаивается. Характеристика Нормы – ее молитва.

Параллельно развивается жанр оперы буфа. Проявляется лирическая трактовка жанра. Например, Доницетти (всего 65 опер) – «Любовный напиток», «Дон Паскуале».

## Французская музыкальная культура первой половины XIX века

Начиная с 1810-х годов, она развивалась под знаком романтизма. Выдвигается ряд ярких личностей во всех сферах искусства: в поэзии (Беранже), в литературе (В. Гюго, Стендаль, Ж. Санд, Альфред де Мюссе, Мериме), в живописи (Делакруа, Жерико). Своеобразным манифестом освободительного движения стала картина Делакруа «Свобода на баррикадах».

Во Франции романтизм был связан с событиями французской буржуазной революцией 1789 года. После нее надолго воцарился период реакции. Затем во главе империи стоял Наполеон Бонапарт. Его идеи были подхвачены всей Францией. К идеям французской революции «свобода, равенство и братство» добавились и новые идеи создания единой Европы. С 1814 года начинается период Реставрации монархии. У власти – дворянская аристократия, затем начинается период царствования Луи Филиппа – «короля банкиров». Но ситуация не меняется.

Период реакции, разочарований, крушений идей породил в 1830, 1848 годах – новый взрыв революционных движений.

Особенность романтизма во Франции – тяготение к остро современной тематике (Г. Берлиоз «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии»). Другая тема – историческая (драмы Гюго, романы Мериме, романы А. Дюма).

Появляются идеи утопического социализма. «Романтизм и социализм – это одно и то же» (Гюго). «Романтизм – это искусство давать народу такие произведения, которые при

современном состоянии привычек и верований могут давать нам наибольшее наслаждение» (Стендаль).

Наиболее популярным становится театральное искусство. В театре сложилась драматургия Расина, Бомарше.

Наиболее популярным музыкальным жанром стала опера.

Французский романтизм отличается театральностью, пафосом, риторикой (провозглашением идей со сцены). Исторические сюжеты были схожи с современностью.

Появляется новый герой – представитель третьего сословия: слуга, помогающий аристократу, спасает его, превосходит его.

Исторически сложили 4 периода в развитии музыкального искусства.

Первый период – 1800 – 1810-е годы. На основе героического стиля Большой оперы возникает стиль ампир (восхваление имперского духа страны, возглавляемой Наполеоном Бонапартом). Опера прославляет идею государства, монархии, имперский героический дух. Стиль ампир отличается помпезностью, пышностью. Ярким представителем был Гаэтано Спонтини (1774 – 1851). Для его произведений свойственны пышные монументальные спектакли. Он возродил элементы классического театра. Оперы «Весталка», «Фердинанд Кортес».

Второй период – 1820-е годы. Возвышается театр буржуазной интеллигенции. Она увлечена идеями социализма.. Оперы романтизируются. Появляется новый героико-романтический стиль в опере. Наиболее интересно творчество композитора Франсуа Обера (1782 – 1871). Он явился создателем большой историко-романтической оперы. Например, «Фенелла, или Немая из Портичи». Написана в содружестве с либреттистом Эженом Скрибом. Это произведение повлияло на «Вильгельма Телля» Россини.

Третий период – с 1830 – 1848 гг. период Июльской монархии. У власти крупная банковская буржуазия, финансовая олигархия. Театр выражает идеи этих слоев общества.

Создается большая историко-романтическая опера. Творчество Джакомо Мейербера.

Оперы «Крестоносец в Египте», «Роббер дьявол», «Гугеноты».

Историко-романтическая опера состоит из 5 действий. Пышные постановки, участие балета, шествия, массовые сцены.

1 действие – экспозиция образов, главная характеристика героев. Второе действие – женский акт (главная характеристика женских персонажей), завязка конфликта, третье действие – функция развития конфликта, столкновение разных политических партий, обострение лирической линии, обязательно балетная сцена. Четвертое действие – кульминация политического заговора, обострение конфликта. Пятое действие – столкновение политических партий и развязка политической борьбы и лирической линии.

Четвертый период – после поражения революции 1848 года выдвигается третье сословие. Поэтому театр выражает интересы третьего сословия. Большая романтическая опера испытывает кризис. Появляется лирическая французская опера. Параллельно развивается жанр комической оперы. Происходит романтизация опер, сюжетов. Главным становится раскрытие внутреннего мира человека, переживаний.

## Гектор Берлиоз (1803 – 1869)

Берлиоз – один из первых выдающихся композиторов–инструменталистов, которых выдвинула французская музыкальная культура. Он явился создателем французской

инструментальной композиторской школы, создателем программного симфонизма нового типа.

Жанры творчества. Симфонии: «Фантастическая симфония» (1830 – 1831), «Гарольд в Италии» (1834), «Ромео и Джульетта» (1838 – 1839), «Траурно-триумфальная симфония» (1840), программные увертюры, опера «Бенвенуто Челлини» (1838), «Троянцы», комическая опера «Беатриче и Бенедикт» (1862), вокально-хоровые произведения: «Смерть Орфея», Реквием (1837), «Осуждение Фауста» (1846)

Музыкально-критическая деятельность. Берлиоз занимался ею с 1823 по 1864 года. Он создал Летопись театрально-концертной жизни Парижа его времени. Это очень ценно – дает полное представление о театре того времени. Более 600 музыкально-критических статей.

Берлиоз обладал выдающимся литературным талантом, он в равной степени мог быть как выдающимся писателем, так и музыкантом.

Его работы: Мемуары (2 тома), «Музыкальное путешествие в Германию и Италию» 2 тома (1844), «Трактат об инструментовке» (1844), цикл статей «Вечера в оркестре» (1853), «По песням» (1862), «Музыка и музыканты».

Программность существовала и до Берлиоза в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вивальди.

Но программность Берлиоза представляет собой последовательное развертывание в музыкальных образах сюжета, заимствованного из литературного источника или созданного самим композитором. Такой тип конкретной программности называется сюжетно-повествовательной или литературной. Он способствует конкретизации образного содержания музыки и является выражением борьбы за реализм, за идейность искусства, что подтверждается обращением к Шекспиру, Байрону, Гете.

Программность была выражением борьбы против бессодержательной музыки.

Театрализация симфонии. Симфонии Берлиоза сближаются с оперой и ораторией. Это его «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», симфония с хорами «Ромео и Джульетта» (здесь и симфония, и оратория), «Осуждение Фауста» - почти опера, но есть и элементы симфонии и оратории.

Если в симфониях Берлиоза происходит театрализация, то в операх ярко проявляется симфоническое начало. Но все это не ведет к растворению жанра, так как жанровые признаки сохраняются, остаются ведущими.

Музыкально-поэтические замыслы влекли Берлиоза к созданию крупных, монументальных жанров, к усилению оркестровых средств, к использованию хора и солистов. Все это сочетается в музыке Берлиоза с изобразительностью.

Новая трактовка симфонии. Программность Берлиоза приводит к новой трактовке симфонического цикла. Количество частей диктуется не столько классическими традициями, сколько программным замыслом – и симфония освобождается от обязательной четырехчастности. В «Фантастической симфонии» - 5 частей, в «Гарольд в Италии» - 4 части, в «Траурно-триумфальной симфонии» - 3 части. Симфония «Ромео и Джульетта» сближается с жанром кантаты или оратории.

Объединяющим началом в симфоническом цикле Берлиоза обычно является одна тема, проходящая через все части и характеризующая главный образ – персонаж симфонии. Эта тема является лейтмотивом симфонии. Например, мотив возлюбленной в «Фантастичесой симфонии», мотив Гарольда в симфонии «Гарольд в Италии», мотив любви в «Ромео и Джульетте».

Для симфонических произведений Берлиоза характерна картинность, а не конфликтность.

Оркестр Берлиоза. Вне оркестра музыка Берлиоза утрачивает свои качества и часть смысла.

Берлиоз ввел английский рожок, кларнет in Es, офиклеид, арфу, колокола. Это позволило расширить красочность звучания оркестра. Он увеличил состав деревянной, медной духовой и ударной групп оркестра. Он по-новому использует отдельные инструменты, поручает соло второстепенным инструментам. Например, соло тромбона во второй части «Траурно-триумфальной симфонии», соло альта в «Гарольд в Италии», соло литавр в третьей части «Фантастической симфонии». Берлиоз ввел много новых сочетаний инструментов, это подчинено раскрытию программного замысла.

Национальные традиции. О Берлиозе сложилось ложное представление как о композиторе мало связанном с национальной культурой. Это было вызвано тем, что ведущей областью его творческой деятельности была симфоническая музыка. Сыграло роль и то, что Берлиоз провозгласил себя продолжателем традиций Бетховена. Он всю жизнь противопоставлял себя французским музыкантам. Но на самом деле творчество Берлиоза более полно отражало типичные черты искусства своего народа.

Даже интернациональность Берлиоза была отражением особенностей парижской культуры XIX века. Увлечением Вергилием и Глюком. Древняя литература остается обязательным предметом гуманитарного образования во Франции. Французский театр XVII – XVIII веков был связан с классическими образцами античности. Берлиоз создал оперу на мифологический сюжет из Вергилия в традициях французской лирической трагедии. Творчество Берлиоза было подготовлено инструментальной музыкой французского искусства с середины XVIII века – в симфонических эпизодах опер Рамо, Глюка, Спонтини, в симфониях госсека, в увертюрах Керубини.

Характерные особенности французской музыки – театральность – лежит в основе симфоний Берлиоза.

С национальными традициями связана и программность Берлиоза. Он опирался на традиции французских клавесинистов, на беленые сюиты Куперена и Рамо, оперные увертюры Глюка и Керубини.

## «Фантастическая симфония»

Это первая симфония Берлиоза (1830 – 1831). Ей была предпослана подробная программа, изложенная самим автором в виде сценария под заглавием «Эпизод из жизни артиста».

Содержание сценария следующее: молодой музыкант с болезненной чувствительностью и с пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Доза, принятая им, недостаточна, чтобы вызвать смерть, и погружает его в тяжелый сон. В его больном мозгу возникают самые странные видения: ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду.

Первая часть. Мечтания, страсти.

Он вспоминает сначала тот душевный недуг, те необъяснимые страсти и печали, те внезапные радости, которые он испытал прежде, чем увидел ту, которую он любит, потом всепоглощающую любовь, нахлынувшую на него внезапно, лихорадочные тревоги, припадки бурной ревности, возвращение нежности, утешение в религии…

Вторая часть. Бал.

Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества.

Третья часть. Сцена в полях.

Однажды летним вечером он слышит перекликающийся наигрыш двух пастухов. Эти звуки, окружающая природа, шелест листьев, проблески надежды – все вселяет в его сердце непривычный покой, а его мысли принимают светлый оттенок… Но она вновь появилась, его сердце сжимается, его волнуют мрачные предчувствия – верна ли ему она… Один из пастухов возобновляет свою наивную мелодию, другой не отвечает более. Солнце садится… отдаленный раскат грома… одиночество… молчание…

Четвертая часть. Шествие на казнь.

Ему снится, что он убил ту, которую любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша – то мрачного и сурового, то блестящего и торжественного. Глухой шум тяжелых шагов внезапно сменяется резкими ударами. Наконец навязчивая идея вновь появляется как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом.

Пятая часть. Сон в ночь Шабаша.

Он видит себя на шабаше, посреди страшной толпы теней, колдунов и чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие… Мелодия-любимая возникает еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер. Теперь это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. Это она идет на шабаш… радостный рев встречает ее… она присоединяется к дьявольской оргии… похоронный звон, шутовская пародия на Dies irae, хоровод шабаша. Dies irae и хоровод шабаша вместе.

Сценарий композитора во многом автобиографичен. В нем рассказана история любви Берлиоза к Генриетте Смитсон. Симфония представляет собой «лирическую исповедь» композитора – характерная черта романтизма.

Первая часть. Раскрывает типичный для романтизма образный строй –мечтания, грезы, внутренний мир героя.

Первая часть — «Мечтания. Страсти» — открывается медленным вступлением. Певучая тема скрипок с меланхолическими вздохами, развивающаяся широко и неторопливо, заимствована из одного из первых сочинений Берлиоза — романса «Эстелла» (так звали девушку, в которую был безнадежно влюблен автор, тогда 12-летний мальчик). Сонатное аллегро («Страсти») целиком строится на одной теме — сквозном лейтмотиве, проходящем через всю симфонию как навязчивая идея, ассоциирующаяся в больном воображении музыканта с его возлюбленной (эта тема была найдена композитором ранее — в кантате «Эрминия», представленной на Римскую премию в 1828 году). Поначалу светлая и скромная, тема пред- ставлена рельефно, без сопровождения, в унисонном звучании флейты и скрипок. В процессе развития она передает смятение, душевные порывы, в разработке приобретает тревожный, мрачный характер. Ее мотивы сочетаются с меланхолическими вздохами вступления.

Вторая часть — «Бал» — удивительное открытие Берлиоза: он впервые вводит в симфонию вальс, заменяя этим символом романтизма и старинный менуэт, обязательный в классической симфонии, и более новое бетховенское скерцо. Таинственные тремоло струнных и красочные арпеджио арф приводят к легкому кружению прелестной вальсовой темы у скрипок, украшенной стаккато деревянных духовых и пиццикато струнных. Среди безмятежной картины бала возникает образ возлюбленной. Ее тема нежно, грациозно звучит у флейты, гобоя и кларнета под прозрачный аккомпанемент струнных. И вновь — кружение вальса с темой в ином оркестровом наряде, словно все

новые пары скользят в увлекательном танце. Внезапно он обрывается — и солирующий кларнет повторяет тему возлюбленной.

Третья часть — «Сцена в полях» — заменяет традиционное адажио. Это пасторальная картина, спокойная, безмятежная (не случайно в оркестре умолкают медные духовые, остаются лишь 4 валторны). Перекликаются свирели пастухов (английский рожок и гобой), затем изобретательно варьируется плавная, неторопливая мелодия. Однако и здесь возникает тема возлюбленной — страстная, напряженная, она разрушает покой пасторальной сцены. Необычна выразительность коды. Струнные полифонически развивают пасторальную тему, на ее фоне в перекличках деревянных духовых возникает тема возлюбленной. Когда все стихает, английский рожок заводит свой начальный свирельный наигрыш, но вместо ответа гобоя звучит тревожное тремоло литавр, подобное отдаленным раскатам грома. Так пастораль завершается предчувствием грядущих драматических событий.

Резкий контраст создает четвертая часть — «Шествие на казнь». Вместо сельского пейзажа, плавных, неторопливых пасторальных тем — жесткий марш, то грозный, то блестящий, в оглушительном звучании оркестра с усиленной группой медных и ударных инструментов. Этот марш заимствован из первой, неосуществленной композитором оперы «Тайные судьбы» на кровавый средневековый сюжет. Вначале слышится глухой гул собирающейся толпы. Затем возникает первая тема марша — мрачный нисходящий унисон виолончелей и контрабасов. Вторая маршевая тема — броская, блестящая, в исполнении духового состава оркестра с ударами литавр. В коде, как нередко у Берлиоза, музыка прямо иллюстрирует программу: «вновь появляется на миг навязчивая идея, как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом». Солирующий кларнет — этот инструмент персонифицирует образ возлюбленной — поет основной лейтмотив. Его нежное и страстное звучание обрывает мощный удар всего оркестра — удар палача, за которым следуют три глухих ниспадающих звука (пиццикато струнных), словно стук отрубленной головы, упавшей на деревянный помост, — стук, тотчас же заглушаемый неистовой дробью солирующего малого барабана и литавр, а затем — ревом аккордов духовой группы.

Финал, заголовок которого — «Сон в ночь шабаша» — пародирует французское название комедии Шекспира, наиболее поразителен в этой новаторской симфонии. Волшебные эффекты инструментовки изумляют до сих пор. В медленном вступлении возникает картина слетающихся на шабаш фантастических существ: таинственное шуршание струнных, глухие удары литавр, отрывистые аккорды медных и фаготов, возгласы флейт и гобоев, которым эхом отвечает солирующая валторна с сурдиной. В центре вступления — явление возлюбленной, но не идеального романтического образа предшествующих частей, а непристойной ведьмы, исполняющей гротескный танец. Кларнет, словно кривляясь, под аккомпанемент литавр интонирует неузнаваемо измененный лейтмотив. Раскаты оркестра восторженным хохотом приветствуют прибытие царицы шабаша, и она начинает свой танец — лейтмотив предстает в крикливом тембре кларнета-пикколо (этот прием трансформации тематизма, впервые использованный Берлиозом, получит широчайшее применение в творчестве многих композиторов XIX—XX веков). Отдаленное звучание колоколов возвещает появление еще одной издевательски трактуемой темы: у фаготов и офиклеидов звучит средневековый напев Dies irae — День гнева (Страшный Суд), открывая «черную мессу». Из нее рождается хоровод шабаша — основной раздел финала. Среди множества оркестровых эффектов, изобретенных Берлиозом, один из самых знаменитых — в

эпизоде пляски мертвецов, стук костей которых передается игрой древком смычка на скрипках и альтах. Плясовая тема хоровода нечисти развивается полифонически, а на кульминации соединяется с темой Страшного Суда.

## Венгерская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество Ф. Листа

Представителем венгерской музыкальной культуры первой половины XIX века был Ференц Лист (1811 – 1886).

Несколько стран оспаривали честь называться родиной Листа – Венгрия, Германия, Франция. Его жизненная судьба сложилась так, что он рано покинул родину, провел долгие году во Франции и Германии, лишь наездами бывая в Венгрии, и только к концу жизни подолгу жил в родной стране. Это определило сложность творческого облика Листа, связи его творчества с традициями французской и немецкой культурами.

Лист сам говорил, что, проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной: «Здесь покоится прах моего отца, здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и первое мое горе. Как же мне было не почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве я мог воображать, что родился в другой стране? Что в моих жидах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?». Но узнав в 1838 году о страшном наводнении, постигшем Венгрию, Лист почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова «родина». Это Венгрия!». Лист гордился своим народом, своей родиной и постоянно подчеркивал, что является венгром.

Гениальный пианист, выдающийся композитор и дирижер, крупнейший музыкально-общественный деятель. Обладал ярким литературным талантом, писал публицистические статьи.

Лист – один из самых образованных людей XIX века. Однако он не имел ни общего, ни музыкального образования. В детстве, проявив музыкальные способности, он обучался с отцом, затем педагоги. Концертное турне по Европе. В Вене Листа услышал Бетховен (по артикуляции) и «благословил его», предсказал великое будущее.

Лист и его отец стремились в Париж, получить профессиональное музыкальное образование. Обратившись к ректору Парижской консерватории, получили отказ, вызванный тем, что имеют право обучаться представители известной нации (Венгрия!). Это первый этап разочарования.

Но Лист берет уроки у французских музыкантов, занимается самообразованием. Он принят во французских салонах – высоко образованный человек. Знал историю, философию, античную литературу, культуру Рима, средних веков, Возрождения. Изучая историю, искусство, культуры различных стран – он путешествует по Италии, Германии.

К началу 30-х годов Лист обрел четкий взгляд на мир: «Наш век болен, и мы больны вместе с ним»

В 25 лет Лист выступает во французской печати с циклом статей, который получает название «О положении людей искусства в современном обществе и условия их существования» (затрагивает социальные, нравственные проблемы).

Второй цикл статей «Письма бакалавра музыки» (эстетические проблемы) состоит и- 12 писем.

В конце 40-х – начале 50-х – статьи «Берлиоз и его «Гарольд в Италии», «Р. Шуман».

Проблемы: критика современного музыкального искусства, он заявил о трагическом положении музыканта в современном обществе. Он подчеркнул, что торгашеский дух, господствующий в современном обществе, определяет основные тенденции в современном искусстве: «Все, даже самое высокое искусство покупается и продается». «Искусство протежирует растущим посредственностям». Поэтому дело артиста: горечь, унижение, нищета и преследования. Нужно растолковать публике – в чем состоит миссия искусства. Он считает, что миссия художника состоит в божественном предназначении.

Необходимо вызвать прогрессивное развитие музыки. Нужно объединить всех композиторов в союз. Большую роль играет музыкальное образование. Поэтому необходимо изменить систему музыкального образования. Он считает, что Парижская консерватория стала оплотом рутины, закостенелых традиций, преподавание посредственно, оно не стимулирует развитие творческой индивидуальности студента.

Необходимо ввести ряд предметов: историю искусства, историю эстетики, историю музыкальной эстетики, должны быть новые преподаватели.

Лист считал, что роль художника огромна. Его роль – воспитывать и возвышать душу человека. Поэтому на художнике лежит огромная нравственная ответственность. Он понимает искусство как несущее добро и красоту.

Жанры творчества. Не все музыкальные жанры привлекали Листа. Он не обращался к опере (если не считать оперы «Дон Санхо», написанной в детские годы). Не писал камерно-инструментальных ансамблей, произведений для струнных и духовых инструментов соло.

В его творчестве основными областями творчества становятся симфоническая, фортепианная, хоровая (оратории, мессы и мелкие хоровые произведения) и вокальная (романсы) музыка.

Темы, образы. На протяжении всего своего творческого пути Лист обращался к венгерской тематике. В 1840 году он написал «Героический марш в венгерском стиле», затем кантату «Венгрия», знаменитое «Погребальное шествие» и несколько тетрадей «Венгерских национальных мелодий и рапсодий» (всего 21 пьеса). В центральный период - 50-е годы – создаются три симфонические поэмы, связанные с образами родины («Плач о героях», «Венгрия», «Битва гуннов»), и 15 венгерских рапсодий, являющимися свободными обработками народных напевов. Венгерские темы звучат и в духовных произведениях Листа, написанных специально для Венгрии, - «Гранской мессе», «Легенде о святой Елизавете», «Венгерской коронационной мессе». Особенно много сочинений на венгерскую тему возникает в 79 – 80-е годы – песни, фортепианные пьесы, обработки и фантазии на темы произведений венгерских композиторов.

Но эти венгерские произведения (около 130) не являются обособленными в творчестве Листа. Сочинения на другие темы (особенно героические) имеют с ними много общих черт. Между венгерскими и «инонациональными» произведениями Листа нет резкой грани – они написаны в едином стиле. Лист стал первым композитором, придавший венгерской музыке мировую известность.

Тематика творчества широка и разнообразно: от античности до современности.

Его привлекают идеи героического подвига во имя спасения человечества («Прометей»), человек как личность в состоянии поиска смысла жизни («Прелюды»). Философские проблемы жизни и смерти («Фауст-симфония», «Данте-симфония»).

Образы зла, сарказм – «Мефисто-вальс», финал «Фауст-симфонии».

Любовная тема («сонеты Петрарки», ноктюрн «Грезы любви»), женский образ, творчество художника («Тассо», «Орфей»).

Листа как композитора не понимали. Его боготворили как виртуозного пианиста, или как композитора виртуозных миниатюр.

Начиная с 1861 года в творчестве Листа появляется новая тематика: религиозная (до начала 70- гг). Он пишет 2 Легенды для фортепиано, ряд хоровых произведений, ряд месс, хоралы на тексты псалмов, оратории «Иисус Христос», «Святая Елизавета».

В 1865 году принимает сан аббата. Христианский идеал становится для Листа выражением гармонии. Поиски смысла жизни приводят к этому идеалу.

Программность в творчестве. Один из ведущих принципов творчества. В основу программности могут быть положены только высокохудожественные произведения. Среди них «Фауст» Гете, «Божественная комедия» Данте, произведения Мицкевича.

Программная музыка для Листа – это изложенная общедоступным языком предисловие и чисто инструментальная музыка, с помощью которой композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования идеи целого.

Лист выступает за содержательность музыки. В основе программы может быть не только литературное, поэтическое произведение, но произведение живописи, скульптуры. Например, «Часовня Вильгельма Телля», «Обручение», «Мыслитель».

Программность Листа иная нежели у Берлиоза. В симфониях Берлиоза программность, как правило, носит сюжетно-повествовательный характер, выражающийся в стремлении раскрывать в музыке последовательное развитие сюжета, последовательный ход событий данной литературной программы. В отличие от этого Лист больше интересуется обобщенным воплощением главной поэтической идеи, воплощением основных поэтических образов. Т. О. не сюжет, а главная поэтическая мысль – важна для Листа.

## Симфоническое творчество Листа

Для оркестра Листом написано 12 симфонических поэм («Прометей», «Орфей», «Тассо», «Прелюды», «Мазепа», «Гамлет»), 2 симфонии («Фауст» и «Данте»), «Два эпизода « из «Фауста» Ленау («Ночное шествие» и «Мефисто-вальс»).

Под влиянием принципа программности в творчестве Листа формируется жанр симфонической поэмы – программные одночастные симфонические произведения в свободной форме. В них свободно сочетаются признаки различных форм (сонатной, вариаций, рондо). 9 произведений, законченные в 1854 году были названы «симфоническими поэмами».

Программность в симфонических произведениях носит не последовательно сюжетный, а обобщенный характер. Он воплощает в музыке общую поэтическую идею, ведущие поэтические образы, ведущее настроение, часто ограничивается одним заголовком, названием произведения или отдельных его частей.

В симфонических произведениях нашел воплощение тип монологического симфонизма. Использован принцип монотематизма – в основе произведения лежит один тематический комплекс, который изменяется, развивается, трансформируется в процессе образно-драматургического развития.

## Симфоническая поэма «Прелюды»

Произведение было задумано в 1844 году как увертюра к 4 мужским хорам на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры,

Волны, Звузды»). В 1848 году увертюра была завершена, но не издана. Неоднократно перерабатывалась в 1850 – 1854 годах. Тогда же Лист обратился к стихотворению Ламартина «Прелюды» (из цикла «Новые поэтические размышления») в качестве программы для своей симфонической поэмы. Программа эта также имела несколько вариантов.

Стихотворение Ламартина посвящено раздумьям о человеческой жизни.

Программа: «Жизнь наша не есть ли ряд прелюдий к той неизвестной песне, которой первая торжественная нота звучит в минуту смерти? – Очаровательная заря каждого бытия – любовь; но в жизни каждого первая сладость счастья бывает часто нарушена грозой, бурей, которой смертельное дуновение разгоняет восторженные мечты, которой громы сжигают самый алтарь счастья. Душа, глубоко уязвленная, по окончании этих смертоносных бурь, ищет приюта и успокоения в тихой сельской жизни. Однако человек не осуждает себя навсегда оставаться в безмятежности, которая была для него отрадою на лоне сельской природы; по первому призыву трубы мы летим занять свое место в рядах сражающихся, каково бы ни было поприще борьбы, и в этой борьбе находим полное сознание себя и полное овладение сил своих».

Существует различие идеи произведения Ламартина и произведения Листа. У Ламартина – пессимистическая концепция, человеческая жизнь – ряд прелюдий к смерти. Лист же образ смерти не показывает, он создает жизнеутверждающую, оптимистическую концепцию: человек, переживающий, чувствующий, страдающий, борющийся, приходит к утверждению своего могущества, величия и красоты.

Музыка Листа обобщенно воплощает программу произведения.

Написана поэма в сонатной форме с вступлением и зеркальной (обращенной) репризой. Все произведение вырастает из одной короткой интонации вопросительного характера: ❑. ♏ ❑ (до –си – ми). В поэме представлен принцип монотематизма.

На этой интонации основано вступление. В нем зарождается основная тема произведения. Мягко и вкрадчиво звучит этот вопрос у струнных, а затем его перехватывают деревянные духовые. Постепенно происходит расширение диапазона, усиление звучности.

Это приводит к главной партии – мощной, торжественной, воплощающей образ гордого могущественного, уверенного человека. Звучность тромбонов, фаготов и низких струнных. Главная партия также основана на основной вопросительной интонации и вырастает из темы вступления.

Связующая и побочная партия контрастны с главной партией. До мажор. Это певучие лирические темы, характеризующие чувство любви. СП является трансформацией ГП. Это образ любви, мечты. Вместо маршевости здесь трехдольный размер. Виолончели, затем солирующая валторна – исполняют темы нежно, мягко и выразительно.

ПП - звучит побочная партия в Ми мажоре. Тоже воплощает лирический образ любви. Теплота, задушевность. Свободно льющаяся мелодия, широкого дыхания. Квартет валторн, сопровождение – скрипки, альты и арфа. В ней есть вальсообразность. ПП получает широкое развитие. Она звучит у деревянный духовых, присоединяются скрипки, усиливает звучность, делается все более экспрессивной и замирает.

В конце экспозиции возникает интонация вопроса.

Начинается разработка. В ней 2 эпизода. Первый эпизод изображает бурю, разрушающую счастье человека. В оркестре все бурлит и клокочет. Быстрые хроматические ходы в басах, уменьшенные гармонии, тремоло струнных, ладовая

неустойчивость. Этот раздел интонационно связан с основным тематическим зерном и с темой главной партии. Но вместо чистой кварты здесь уменьшенная кварта, вместо диатонических ходов – хроматические. Это картина борьбы. Все приводит к фанфарной теме, сначала звучащей у труб и валторн, а затем у скрипок.

Затем наступает успокоение, гобой исполняет тему СП. Это светлое воспоминание о любви среди бурь и невзгод. Еще нежнее и светлее тема звучит у скрипок на фоне прозрачного сопровождения арфы.

Второй эпизод разработки - характеризует душевное состояние человека. Здесь покой, идиллическое созерцание. Валторна, гобой, кларнет и флейта имитируют перекличку пастушеский свирелей. Это новая самостоятельная тема, но мелькает интонация вопроса.

Незаметно начинает реприза. ПП приобретает героические черты, она утверждается. Тема любви усиливается. Лирическая тема приобрела характер помпезного, торжественного, победного марша – трансформация. В образном отношении она приблизилась к главной партии.

ГП – звучит мощно, грандиозно, величественно.

Т.О. из вопросительной интонации выросло целое произведение, контрастные образы.

**Симфония «Фауст»**

В симфониях Листа – «Данте» (в 2 частях: «Ад», «Чистилище») и «Фауст», несмотря на циклические формы, принципы построения остаются теми же, что и в симфонических поэмах.

«Фауст-симфония» - это своего рода триптих симфонических поэм, каждая их которых посвящена обрисовке образа одного героя. Здесь особенно ярко проявляется отличие программности Листа от программности Берлиоза.

Берлиозу дл воплощения темы «Фауста» понадобились огромные ораториальные симфонические средства, композитора интересовало все: быт, природа, переживания героев, фантастические образы – все это выписано широко и подробно. Лист трактует сюжет обобщенно, подчеркивая это в названии: «Фауст-симфония в трех характерных картинах» («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»). Это – три портрета, три образа и их душевные переживания.

Лист свободно трактует литературный первоисточник Гете.

В образе Фауста Лист стремился показать романтические черты: вечное сомнение, мятежный порыв, неустанное стремление к идеалу.

Маргарита – воплощение душевной красоты, покоя, к которому стремиться герой. Мефистофель- символ отрицания, неверия, издевки над благородными порывами человека.

*Первая часть* – «Фауст». Вступление – «блуждающая» неустойчивая тема, построенная на увеличенном трезвучии. Воплощение сомнений героя. Интонация вопроса.

Главная партия – напряженная, взволнованная, мятущаяся – поиски, порывы, стремления Фауста.

Побочная партия – восторженная, приподнятая, тема любви, певучая, свободного дыхания. Она представляет собой трансформацию «вопросительной интонации» вступления.

Заключительная партия – маршевый вариант темы вступления, рисует героические черты образа Фауста, его мужество, волю к борьбе.

*Вторая часть* – вносит контраст. Светлая, прозрачная, мечтательная, безмятежная, песенная тема Маргариты.

*Третья часть* – Лист не использует новые темы для создания образа Мефистофеля. Его характеризуют искаженные, иронически осмеянные темы Фауста. Лист использует прием, найденный Берлиозом в «Фантастической симфонии» - пародирование первоначально светлого образа, и строит на этом целую часть. Сарказм, издевка, скепсис, отрицание.

В поисках иного вывода лист через три года после завершения и исполнения симфонии дописал заключительный хор (1857). В нем использованы последние слова гетевского «Фауста», прославляющие то «вечно женственное», что дарует спасение, а в музыке варьируется тема Маргариты из второй части. Однако сам Лист не считал исполнение этого эпилога обязательным; поэтому «Фауст-симфония» чаще звучит в первоначальном варианте.

**Концерты Листа –** 2 фортепианный концерта. До Листа – Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман.

Лист создал новый тип концерта. Они непрограммны, Одночастны, но имеют определенные разделы, соответствующие четырем частям обычного симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма.

Первый фортепианный концерт, ми-бемоль мажор, 1856 г. Первый раздел – героическая тема, фанфарная, волевая, активная, воинственная. Лирические и мечтательные темы.

Второй раздел – лирический, вариации.

Третья часть – фантастическое скерцо – звучат основные темы предыдущих частей.

**Фортепианное творчество Листа**

Величайший пианист – особый виртуозный, блестящий стиль, яркий, концертный, грандиозного размаха, приподнятый стиль. Этими же качествами отличается и фортепианная музыка. Характерны различные приемы фортепианной фактуры – мощные аккорды во всех регистрах, каскады виртуозных пассажей, и певучая кантилена. Оркестральность звучания. По свидетельству современников, в его пальцах заключен был целый оркестр. В его фортепианной музыке Листа слышны различные тембры инструментов. Лист обогащает фортепианную звучность, привнося в нее отдельные приемы, характерные для струнных: тремоло во всех регистрах, быстрые репетиции на одном звуке, пассажи. Лист сделал этот интимный инструмент достоянием большое концертной эстрады, приблизил его к оркестру.

Писал фортепианную музыку на протяжении всей жизни. Программность.

Жанровое разнообразие. Парафразы (свободные фантазии на темы сочинений других авторов) и транскрипций (переложения для фортепиано симфонических, органных, вокальных сочинений). Этюды, Музыкальные картины – программные пьесы, объединенные в циклы и сборники («Видения», «Утешения», «Поэтические и религиозные гармонии», «Рождественская елка», «Венгерские исторические портреты», «Годы странствий»). Сонаты, рапсодии.

Среди огромного множества фортепианный произведений Листа одно из важнейших мест занимают его 19 венгерских **рапсодий**. Они представляют собой виртуозные обработки и фантазии на темы венгерских и цыганских народных песен и плясок.

В основе рапсодий часто лежат разнохарактерные контрастные темы, которые развиваются вариационно. Характерно постепенное нагнетание динамики и темпа, когда песенная тема превращается в стремительную пляску.

*Рапсодия №2*. Первая часть – трехчастная форма. Вступление – речитативно-импровизационное вступление рисует картину народной жизни. Звук, взятый форшлагом, его опевание – характерно для венгерской музыки и напоминают пение певцов-сказителей. Аккорды сопровождения с форшлагами воспроизводят бряцание на струнах народных инструментах.

Основная тема – песенно-танцевальная. Мелодия песни носит ярко выраженный венгерский национальный характер, благодаря концовке (стиль «вербункош»).

Вторая тема – легкий танец. Вариационное изложение темы.

Вторая часть – картина народного праздника, веселья. Варьируется музыка танца из первой части. Постепенно темп и динамика усиливается. Танец превращается в безудержную пляску. Достигая кульминации, пляска постепенно стихает, движение замедляется. Но вновь возвращается праздничное настроение, танец возобновляется.

*Рапсодия№6* состоит из 4 разделов. Первый представляет собой венгерский марш, торжественное шествие. Марш заканчивается блестящим виртуозным пассажем.

Второй раздел (престо) – быстрый танец, синкопированный, стремительный.

Третий раздел – анданте. Песенно-речитативная импровизация, воспроизводящая пение певцов-сказителей. Характерный форшлаги, орнаментальность, свободный ритм, обилие фермат, виртуозные пассажи.

Четвертый раздел – быстрый танец (Аллегро), рисует картину народного веселья. Развитие – усложнение фактуры. Самый виртуозный раздел: октавы в быстром движении, репетиции, скачки в басу представляют значительные трудности для пианистов.

Т. О. вариационный принцип развития тематического материала, характерный для народной музыки. Национальный характер венгерского народа, его особенности.

**«Годы странствий»**

Музыке листа свойственно живописное, изобразительное начало. Средствами музыки он стремился передать «зримые» образы, все то, что он видел в своих путешествиях (произведения искусства, природу). Это все запечатлелось в «музыкальных картинах».

«Годы странствий» - первая часть (9 пьес) написана в 1855 году. Эпиграфы к пьесам взяты из произведения Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Эпиграфы дополняют и углубляют программные заголовки, помогают раскрыть их поэтический смысл впечатлений от швейцарской природы. Лист стремился сделать свой музыкальный замысел ясным и понятным самым широким кругам слушателей. Это должны были служить и рисунки, предпосланные каждой пьесе в первом издании.

В цикле – зарисовки природы, манящей и убаюкивающей человека («На Валлендштадском озере», «У родника»). Прозрачное сопровождение, на фоне которого возникает несложная светлая мелодия, красочные гармонии создают ощущение широких далей, просторов. Картина пейзажа.

Особое место занимает центральная пьеса – «Долина Обермана». В ней переданы романтические образы романа французского писателя первой половины XIX века Сенанкура. Эпиграф рисует противоречивый внутренний мир молодого человека XIX века, его вечные колебания, сомнения, страстные порывы. Скорбная ниспадающая мелодия, с вздохами и стонущими интонациями – характерный прием для воплощения элегических образов. Ее трансформации передают изменчивые душевные настроения героя – от уныния до восторга.

Во «Втором годе странствий» (1838 – 1858) – 7 пьес. Они возникли от впечатления от произведений итальянского искусства – живописи, скульптуры, литературы. Толчком

для их возникновения послужили впечатления от путешествия по Италии в 1837 – 1839 годах. Лист хотел подтвердить мысль, что все искусства взаимосвязаны между собой, находятся в тесном родстве.

Лирическое «Обручение» навеяно картиной Рафаэля. Нежная мелодия, прозрачный фон.

«Мыслитель» - по скульптуре Микеланджело – звучание мрачного похоронного марша.

«Третий год странствий»(7 пьес) написан в 1867 – 1877 годах. Вместо романтических образов, чувств, здесь преобладают настроения разочарования и скорби. Композитор воплощает картины природы, но видит в ней только «скорбь и страдания». Природа не несет успокоения человеку, рождает мысли о смерти. Композитор ищет утешения, обращая взор к небесам («Ангелюс»).

**Песни**

Не основная область творчества. Но значительное место в истории музыки. Задача органичного соединения музыки и поэзии.

Обращается к поэзии немецкой (Гете, Шиллер, Гейне, Ленау), французской (Гюго), итальянской (сонеты Петрарки_.

«Лорелея» на текст Гейне – это не столько песня, сколько вокальная поэма или фантазия, включающая песенные эпизоды.

Сюжетом стихотворения Гейне послужило немецкое народное предание о прекрасной Лорелее, сидящей на высокой скале на Рейне, расчесывающей золотым гребнем свои золотые волосы и поющей волшебную, чарующую песню. Рыбак в лодке, очарованные звуками этой песни, ничего не видя вокруг, с томлением смотрит вверх, на скалу Лорелеи и гибнет в волнах реки.

Лист сумел передать тихое плесканье Рейна в вечернем сумраке и образ Лорелеи. В вокальной партии использованы различные средства – от речитатива во вступлении, до песенной мелодии.

В основе песни – жанр баркаролы.

Контрастом является средний эпизод, изображающий гибель рыбака. Тремоло и хроматические ходы в басах рисуют раскаты волн («Я знаю, как только стемнеет, погибнет лодка с пловцом»).

В репризе возвращается спокойное, плавное движение баркаролы – Рейн все также медленно, ровно и величественно катит свои волны.

## Польская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество Ф. Шопена (1810 – 1849)

В конце XVIII века Польша потеряда свою независимость. До этого Польша – независимое государство, претендовало на большую территорию. Польша объединила вокруг себя Ливонию (Литву), Украину, Белоруссию (16 в.).

Польша не только была свободной, но и претендовала на европейское господство (война с Россией в 15 веке – Иван Грозный, хотела Россию, война с Пруссией, Австрией). В результате войн часть Польши отошла в россии и другим государствам. В Польше начинаются национально-освободительные движения. 3 национальных восстания в Польше: 1830 – 1831, 1846, 1863 гг.завершились драматически, породили затем реакцию. Положительные моменты: вырастает интерес в национальной культуре, истории, языку.

К 1810 году издается «История польской литературы», «Словарь польских поэтов».

1816 г. – «Исторические песни» Немцевича. В них прославляется патриотический дух старинной Польши, ее славное прошлое. Позже Мицкевич пишет баллады.

Собирание польского фольклора.

Ряд композиторов, музыкантов создают яркие национальные произведения.

Творчество Шопена всегда привлекало внимание. В музыкальной критике его творчество получило мгновенный отклик (друзья, современники, негативное отношение Ж. Санд).

Шопен был сразу признан как выдающийся композитор. Обвинение современников: в салонности является несправедливым и необъективным

В 1765 году – Национальный музыкальный театр: оперы пишут Каменьский, Стефании, Эльснер, Крупиньский (около 20 опер).

Выдвигается ряд композиторов-инструменталистов: Огиньский (полонезы – национальный жанр), Яневич, Кличиньский, Мария Шимановская.

Исполнители. Скрипачи: Липиньский, Винявский. Фортепиано: Мария Шимановская.

Они подготовили творчество Шопена, они утверждали национальную тематику, жанры (полонез, мазурка), интерес к фольклору.

Детство Шопена прошло в пргрессивной семье. Отец (француз по происхождению) прожил жизнь в Польше, был польским патриотом. Читали Руссо, Вальтера, увлекались польской историей. Дом посещаю: филолог Линде, историк Мацейховский, теоретик литературы Бродзиньский, зоолог Яротский.

Шопен впитал патриотические идеи, гражданский пафос, поэтому так остро воспринимал трагические события 1830 – 1831, 1846 годов.

Музыкальное формирование Шопена происходило под влиянием Войцехи Живного (первый учитель). Любовь к фольклору, классике (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен). Педагог в консерватории – Эльснер – увлечение творчеством Огиньского, Крупиньского, Шимановской.

Друзья: Махнацкий. Он считал, ято тема творчества Шопена была сформирована еще в юности – мечта о могуществе Польши.

Первые произведения Шопена – полонезы (национальный жанр). Воплощение этой темы в чисто романтической окраске: любовь к родному дому, природе. Польша всегда была гордой и сильной. Поэтому в произведениях Шопена драматический пафос появляется в связи с историческим событиями, происходившими в Польше («революционный этюд», баллад №1, соната си-бемоль минор, полонезы ла мажор и ля-бемоль мажор, фантазия фа минор.

Современники говорили:

Шуман: «произведения Шопена – это пушки, спрятанные в цветы».

Стасов: «Шопен внес бетховенский дух в концертный зал».

Таким образом, Шопен развивал героико-патриотическую идею. Шопен – художник монотематического склада, единство творчества благодаря теме родины. Претворяется лирически, драматически, трагически, героически.

Главная тема – тема переживаний, связанных внутренним миром человека и темой родины. Типичный романтик. Поэтому – фортепиано – любимый инструмент.

Творчество Шопена:

1 период – ранний – начало 20—х годов – до 1828 года (полонезы, мазурки).

2 период – 1829 – 1831 гг. – 2 фортепианных концерта (фа минор, ми минор, ноктюрны.

3 период – парижский – 1831 – 1837 – драматические произведения, «Революционный этюд», баллада №1 (соль минор), мазурки, полонезы, прелюдии.

4 период – парижский – 1838 – 1846 – 2 сонаты (си-бемоль минор, си минор), баллады №2, 3, 4, фантазия фа минор, полонез-фантазия, скерцо №234, ноктюрн до минор, полонез ля-бемоль мажор.

5 период – 1846 – 1849 гг. баркарола, колыбельная, поздние мазурки. Светлые тона, неомраченность, спокойствие и созерцание.

Стиль Шопена – филигранность, утонченность, камерность, интимность.предвосхищение импрессионистов. Шопен писал исключительно для фортепиано, но есть вокальные песни, романсы, струнные квартеты.

Фортепианность – отличительная черта творчества.

Жанр миниатюры и крупные жанры (общеевропейские и национальные жанры).

Общеевропейские – Шопен создает ноктюрны (Фильд) и прелюдии, которые в его творчестве становятся самостоятельными жанрами), экспромты.

Национальные – мазурки и полонезы. Крупные – сонаты, концерты, баллады (Шопен – создатель инструментальной баллады), фантазии, скерцо (преобретают самостоятельное значение).

Национальные особенности стиля

Жанры – мазурки, полонезы. В них отразились впечатления Шопена от польского фольклора и своих предшественников (у Шимановской появляется бальная мазурка, и полонез).

## Музыкальная культура Германии второй половины XIX века

Это время интенсивного подъема немецкой музыкальной культуры. Во второй половине века продолжают творческую деятельность Шуман и Мендельсон. Выдвигается имя молодого композитора – бунтаря, мятежника Р. Вагнера. В историю музыки он вошел как выдающийся композитор, дирижер, писатель-публицист, философ, музыкальный критик, драматург.

Вагнер – оперный композитор. Развитие оперы в Германии было связано с тем, что оживляется театрально-концертная жизнь. На оперной сцене все чаще ставятся оперы немецких композиторов, а иностранные оперы постепенно сходят со сцены.

В Германии второй половины XIX века появляются различные творческие коллективы: певческие объединения, хоры.

Такой подъем музыкальной культуры Германии обусловлен историческими процессами, происходящими в этой стране. Раньше Германия – экономически и политически отсталая страна, раздробленная на мелкие княжества. В это время появляется идея национального объединения.

Многие деятели искусства и культуры, в том числе и Вагнер внесли свой вклад в развитие идеи национального объединения.

Вагнер – выдающаяся фигура в истории музыкального искусства, в истории музыкальной культуры Германии. О Вагнере писали работы Ницше, К. Маркс, все композиторы оставили о нем воспоминания.

Для немцев Вагнер – национальная святыня, выражение их культуры, нации, психологии. Под музыку Вагнера проходил парад фашистов. Они считали, что Вагнер выражал их идеологию. Это не так. Артур Тосканини писал: «Мы не можем отдать Вагнера фашистам». Бернард Шоу писал: «В этом трагедия и величие Вагнера».

Вагнер получил различную оценку у критиков. Поль Клодель называл Вагнера полубогом: «Человек, который это написал – полубог». Дебюсси: «Искусство Вагнера не сможет никогда умереть вполне, останутся прекрасные руины».

Пуччини: «Это ужасная музыка повергает нас в ничтожество».

Римский-Корсаков: «Он велик как оперный композитор. Вагнер дошел до той границы, за которой лишь может быть шаг назад. Он дошел, но не переступил ее».

Споры вокруг Вагнера – он открывает новое в искусстве или завершает традиции.

Вагнер – это завершение романтической эпохи и взгляд в будущее к новому символистскому искусству.

**Эволюция мировоззрения и творчества Рихарда Вагнера (1813 - 1883)**

Вагнер - крупнейший зарубежный композитор второй половины XIX века. Своим творчеством он завершил развитие немецкой романтической оперы и внес значительный вклад в историю мирового музыкального искусства.

Центральное место в наследии Вагнера занимают оперы (всего их тринадцать), в которых запечатлен национальный склад характера, воссозданы легенды и предания немецкого народа, величавые картины природы. В его операх заключен богатый, сложный мир идей и человеческих переживаний: высокая героика борьбы и низость вероломства, жажда подвигов и философские раздумья, красота самопожертвования и могущество любви.

Вагнер был не только гениальным композитором, но и одаренным драматургом - автором либретто всех своих опер и выдающимся дирижером - одним из основоположников современного дирижерского искусства, и ярким острым публицистом. Вся его жизнь насыщена неустанными исканиями, упорным трудом, полна творческого горения.

Родился в Лейпциге, в семье полицейского чиновника, через несколько месяцев после рождения отец его умер, а мать вышла замуж за актера. Становление Вагнера происходило в артистической среде. Талант проявился рано. Но возник вопрос: драматургия или музыка?

**Первый период творчества (1830 – 1340-е гг.)**

Будучи молодым (около 20 лет) Вагнер начинает активно работать, писать произведения: пробует себя в жанре симфонии, увертюры («Фауст»). Но уже в ранний период проявляется интерес к опере. И она становится главным жанром творчества.

Вагнер работает как дирижер оперного театра (пишет сам либретто своих опер, проявился талант композитора и драматурга).

К середине 30-х годов Вагнер пишет оперу «Феи» по сказке К. Гоцци «Женщина-змея» (1834) – традиции немецкой романтической оперы. Опера при жизни Вагнера не была поставлена.

«Запрет любви» по пьесе Шекспира («Мера за меру») – 1836 – влияние итальянской и французской оперы.

Вагнер реализует свой талант как критика. Публикуется в газете Шумана. Его литературный стиль яркий, эмоциональный. В статьях он поднимает проблемы оперного театра, с которыми столкнулся сам. Он хотел поднять художественный уровень спектаклей. Но на немецкой оперной сцене преобладали итальянские оперы. Вагнер критически относился к действующему репертуару. Считал, что у них нет национальной оперы. И в этом Вагнер видел главную проблему национального искусства (после Вебера – нет национальной оперы). Статья «Немецкая опера».

В 30-х – 40-х годах у Вагнера еще нет идеи реформировать оперу.

В 38 году Вагнер эмигрирует. Это связано с неприятными обстоятельствами. Он оказался в Риге, где задолжал и вынужден со своей женой бежать в Париж.

Вагнер любил домашний уют и роскошную домашнюю обстановку. Живет в Париже 2 года. В те времена Париж – центр культуры. В те времена все взоры были устремлены в Париж. Было очень престижно поставить оперу в Париже.

Сюжеты, которые привлекают Вагнера – исторические. Например, времена Древнего Рима, восстание плебеев против патрициев.

Опера «Риенци» (1838). Вагнер создает большую историко-романтическую оперу со всеми признаками жанра (Мейербер). Однако в постановке было отказано. Действие оперы происходит в XIV веке в Риме, показано восстание патрициев. Риенцы становится предводителем плебеев, он становится правителем Рима и мстит патрициям за попытку обидеть сестру. Очень много зрелищных моментов: балетных сцен, шествий, сражений, пожаров. Вокальный стиль близок итальянскому.

В целом первый период творчества характеризует пестрая картина. Вагнер осваивает различные жанровые разновидности оперы. Появляется тема любви, тема поиска правды, смысла жизни («Риенцы»). В этот период к Вагнеру приходит понимание того, что необходимы поиски новых сюжетов и новой жанровой модели оперы.

Вагнер переживает сложный период жизни: нехватка денег. Он переписывает ноты, пишет статьи. Живет на гонорары. Злится на французов. Резко критикует французскую оперу, Мейербера с его оперой – в ней нет эффектности.

В 40 году возвращается в Германию, поселяется в Дрездене.

Начинается новый период творчества – **Дрезденский – 1840 – 1849 гг**.

Это период становления эстетический принципов Вагнера относительно музыкального театра. 3 оперы приносят Вагнеру мировую славу: «Летучий Голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848). В этих произведения проявляются новаторские черты:

1. складываются ведущие темы творчества:

тема скитаний,

тема любви - любовь как искупление греха,

искупление смертью ради обретения нравственного совершенства,

искупление зла любовью.

Это этические темы.

2. Кроме того, в основе этих опер – лежат легенды – это характерная черта творчества.

3. психологизация.

4. создает конфликтный тип драматургии.

5. Принцип оперного симфонизма – лейтмотивная система.

В 1848 году появляется декрет, посвященный оперному театру. Он должен строится на принципах обсуждаемости, выборности певцов, сосредоточения интересов на произведениях национальных композиторов.

Новаторские черты этого периода предвосхищают его реформу. В творчестве Вагнера появляются лирико-драматические концепции.

Вагнер продолжает эволюционировать и как философ, расширяется его мировоззрение, интересы. Увлечение работами Л. Фейербаха:

- идеи всеобщей любви, но есть социально-политический оттенок.

- идея натурального человека и идея искусства. «Когда жизнь человека становится отражением жизни природы, тогда человек станет тем, кем он должен быть» (эта мысль станет основной в концепции Вагнера).

- искусство для Фейербаха связано с чувственным освоением мира. Все, что создается чувством – истинно. «Произведение искусства есть освобождение мыслей через чувственность». У Вагнера такое же отношение к искусству. Преобладает лирико-эмоциональное. Особенно в «Тристане».

В этот период в Дрездене жил анархист Александр Бакунин. Он оказал влияние на мировоззрение Вагнера. Его идеи:

- идея Продона, о неминуемой гибели общества, находящегося в зависимости от власти золота (в основе «Кольца нибелунгов»).

- отношение к революции, интерес Бакунина к анархическому понимания революции.

Когда в Дрездене происходит революция в 1849 году Вагнер принимает ее. Считает, что революция сможет изменить положение музыкального театра. Ему дадут свободу для реформаторской деятельности.

Вагнер сражался на баррикадах, участвовал в уличных боях.

Пишет критические статьи: «Революция», «Как относятся республиканские стремления к королевству», «Германия и ее князья», «Человек и существующее общество», «Искусство революции» («Старый мир гибнет, на его место возникает новый» - так воспринимал Вагнер революцию, т. е. как стихийную силу).

После дрезденского восстания Вагнер тайно сбежал в Швейцарию. **1849 – 1864. Период эмиграции**.

Пишет принципы оперной реформы. 3 работы, развивающие идеи «Искусства революции»:

- «Художественное произведение будущего».
- «Опера и драма»
- «Обращение к моим друзьям».

В момент революции у Вагнера возникают 2 замысла:

1. написать оперу «Иисус из Назарета», которая станет предтечей «Парсифаля». Хотя в этом произведении религиозный сюжет, позже Вагнер стал отрицать значение религии («Христианство оправдывает существование человека на основе странной любви к нему Бога»).

2. написать драму «Смерть Зигфрида», о герое национального эпоса.

Вагнер решил создать оперный цикл. Начинает писать либретто. К 1852 году оно закончено.

С 1853 года – работа над музыкой «Золото Рейна», «валькирии». В середине 50-х – «Зигфрид» - прекращает работу. Это связано с изменившимся отношением Вагнера к общественным историческим событиям.

После поражения революции наступает период реакции во всех странах Европы.

Вагнер разочаровался в революции. Пишет письма правительству, прося прощения, возможность вернуться на родину.

В это период интеллигенция увлекается книгой Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Миром управляет безумная, бездушная воля, всякое сопротивление этой воли ведет к трагедии. Выход: прекратить сопротивление, смысл человека – в пассивном созерцании, ожидании своего естественного конца. Эта концепция оправдывала все, что происходило после революции.

У Шопенгауэра Вагнера привлекли эстетические положения его теории. Шопенгауэр большое внимание уделял искусству. Высшим среди искусств Шопенгауэр считал музыку. «Музыка это отражение самой воли». Высшим жанром считал оперу.

Вагнер – человек независимый в своем мышлении, всё трансформировал на свой лад. Он решил соединить концепцию Фейербаха и Шопенгауэра: волю может успокоить любовь!

Вагнер обращается к созданию лирико-психологической драмы «Тристан и Изольда» (1854 – 1859). Создает новый жанр.

Вагнер покорен Матильдой Визенгдонг (семейство – меценаты). На ее стихи пишет цикл «5 романсов на стихи Матильды Визенгдонг» - это музыкальный эскиз к «Тристану». Но любовь Вагнера безответна.

Вагнер начал выступать в Европе. Затем ставит оперу в Париже («Тангейзер»), включил в оперу – балет. Но «Тангейзер» провалился.

Вагнер в конце 1864 года разозлился на французов, что они создали тип оперы, который развращает душу. А итальянский опера лишь развлекает. Критика Вагнера дошла до того, что в 1871 году он считал, что «хорошо бы в эту революцию сгорел весь Париж до тла».

Вагнер в Австрии – долговая тюрьма. Но у него появляется благодетель – баварский король Людовик II, который оплатил все счета. Приглашает его в свой дворец, ставит оперы.

В 1865 году поставлен «Тристан». Людовик осуществляет постановки частей тетралогии.

Начинается **Отечественный период** творчества Вагнера. Людовик сумел уговорить правительство Дрездена, чтобы Вагнер смог вернуться на родину.

Вагнер поселяется в Баварии. Приходит к мысли, что монархия – единственная достойная власть, а не республика, как он считал раньше. В это время в германии – идея объединения нации. Вагнер считал, что в этом помогут Людовик II и Бисмарк. Против Вагнера – сплетни.

С 1866 года Вагнер живет на вилле в Трибшине.

В 1868 году пишет цикл статей «Немецкое искусство и немецкая политика». Вагнер обвинил немецкое правительство в предательстве духа своего народа. Призвал к свершению добрых благородных жертвенных деяний. Они способствовали распаду национальной культуры. Эти статьи посвятил Людовику II и Бисмарку.

Вагнер пытается воплотить национальную идею в жанре оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867). Это историческая опера.

Шовинистическая теория – борьба за чистоту крови. Пишет статьи «Немецкое искусство», «Что такое немецкое?», «Хотим ли мы надеяться».

Обрушивается на Мейербера (еврей), Мендельсона.

В 1874 году заканчивает тетралогию, где господствуют идеи гибели от власти золота.

В конце 1870-х годов пишет статьи – «Религия и искусство», «чем полезно это познание?», «Познай самого себя», «Героизм и христианство».

Пишет «Парсифаль» - духовное завещание нации.

Таким образом, эволюция взглядов Вагнера: от революционного переустройства мира к идее нравственного переустройства человека.

Вагнер всегда боролся за духовное состояние человека.

Жанры творчества:

13 опер, 7 увертюр, симфония, романсы, хоры, сонаты.

## Опера «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»)

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Вагнер задумал оперу еще в Риге, где летом 1838 года познакомился с новеллой о Моряке-скитальце Гейне. Интерес к ней обострился под впечатлением длительного морского путешествия в Лондон: страшная буря, суровые норвежские фьорды, рассказы моряков - все это оживило в его воображении старинное предание. Он захотел создать нечто вреде драматической баллады.

Литературный текст одноактно*й* оперы был набросан в 1840 году, а в мае 1841 года, за десять дней, создал окончательный трехактный вариант. Музыка писалась также очень быстро, в едином творческом порыве - опера была закончена в семь недель (август-сентябрь 1841 года). Премьера состоялась 2 января 1843 года в Дрездене под управлением Вагнера.

Сюжет и образы оперы типичны для романтических «драм рока», где переплетались фантастика и реальность, показывались сильные чувства, необычные происшествия, ужасные события.

Источником сюжета «Летучего Голландца» послужила распространенная среди моряков легенда о корабле-призраке, относящаяся, вероятно, к XVI веку, к эпохе великих географических открытий. Эта легенда многие годы увлекала Г. Гейне. Впервые он упоминает о Летучем Голландце в «Путевых картинах» («Северное Море, остров Нордерней», 1826). В повести «Из мемуаров Господина фон-Шнабелевопского» (1834) Гейне обработал эту легенду в присущей ему иронический манере, выдав сваю обработку за якобы виденную им ранее в Амстердаме пьесу.

Вагнер увидел в народной легенде иной, драматический смысл. композитора привлекла таинственная, романтическая обстановка событий: бурное море, по которому вечно, без цели, без надежды носится призрачный корабль, загадочный портрет, играющий роковую роль в судьбе героини, а главное - трагический образ самого Скитальца. Глубокую разработку в опере получила и излюбленная Вагнером тема женской верности, проходящая через многие его произведения. Он создал образ мечтательной, экзальтированной и вместе с тем смелой, решительной, готовой, на самопожертвование девушки, которая своей беззаветной любовью и душевной чистотой искупает грехи героя, приносит ему спасение. Для обострения конфликта композитор ввел новый, контрастный образ - охотника Эрика, жениха Сенты, а также широко развил народно-бытовые сцены.

**Действующие лица:**

Голландец - баритон
Даланд, Норвежский Моряк - бас
*Сента,* его дочь - сопрано
Эрик, охотник - тенор
МЭРИ, Кормилица Сенты – меццо-сопрано
Рулевой Корабля Даланда - тенор

Норвежские матросы, Экипаж Летучего голландца, девушки.
Действие происходит на Норвежском берегу.

Время: *около* 1650 года.

**Сюжет.** Разыгравшаяся буря забросила корабль норвежского моряка Даланда в бухту у скалистых берегов. Усталый рулевой, тщетно пытаясь подбодрить себя песней, засыпает на вахте. В блеске молний, под свист усиливающейся бури появляется Летучий Голландец на таинственном корабле с красными парусами и черной мачтой. Бледный капитан медленно сходит на берег. Проклятие тяготеет над ним: он обречен на вечные скитания. Напрасно он искал смерти: его корабль остался невредимым в бурях и штормах, пиратов не привлекли его сокровища. Ни на земле, ни в волнах не мажет он найти покоя. Голландец просит приюта у Даланда, обещая ему несметные богатства. Тот рад случаю разбогатеть и охотно соглашается выдать за моряка сваю дочь Сенту. Надежда загорается в душе Скитальца: быть мажет, в семье Даланда он найдет утраченную отчизну, а любовь нежной и преданной Сенты даст ему желанный мир. Радостно приветствуя попутный ветер, норвежские матросы готовятся к отплытию.

Ожидая возвращения корабля Даланда, девушки поют за прялками. Сента погружена в созерцание старинного портрета, на котором изображен моряк с бледным печальным лицом. Подруги поддразнивают Сенту, напоминая о страстно влюбленном в нее охотнике Эрике, которому этот портрет ненавистен. Сента поет с детства запавшую ей в душу балладу о Скитальце: вечно мчится по морям таинственный корабль; каждые семь лет выходит капитан на берег и ищет девушку, верную до гроба, которая одна может положить конец его страданиям; но нигде не находит он верного сердца, и вновь понимает паруса призрачный корабль. Подруги Сенты взволнованны мрачной судьбой Скитальца, а она, охваченная восторженным порывом, клянется снять с Голландца заклятие. Слова Сенты поражают вошедшего Эрика; его томит странное предчувствие. Эрик рассказывает зловещий сон: однажды он увидел в бухте чужой корабль, с которого сошли на берег двое - отец Сенты и незнакомец - моряк с портрета; Сента выбежала им навстречу и страстно обняла незнакомца. Теперь Сента уверена, что Скиталец ждет ее. Эрик в отчаянии убегает. Неожиданно на пороге появляются Даланд и Голландец. Отец радостно рассказывает Сенте о встрече с капитаном: он не пожалеет для нее подарков и будет хорошим мужем. Но Сента, пораженная встречей, не слышит слов отца. Удивленный молчанием дочери и гостя, Даланд оставляет их одних. Голландец не сводит глаз с Сенты: ее верность и любовь должны принести ему избавление.

Норвежские моряки шумно празднуют благополучное возвращение. Они зовут повеселиться команду голландского корабля, но там царят тьма и молчание. Матросы Даланда насмехаются над таинственным экипажем и пугают девушек рассказами о Летучем Голландце. Внезапно на море начинается буря, ветер свистит в снастях и надувает паруса; с палубы призрачного корабля доносится дикое пение, вызывающее ужас норвежских матросов. Они безуспешно стараются заглушить его веселой песней и в страхе разбегаются. Эрик, узнавший о помолвке, настойчиво убеждает Сенту не связывать свою судьбу с незнакомцем. Но Сента не слушает его: она дала клятву, ее зовет высший долг. Тогда Эрик напоминает о днях, проведенных вместе, о нежных признаниях во взаимной любви. Это повергает Голландца в отчаяние: и в Сенте он не нашел вечной верности. Он открывает свою тайну и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечные скитания. Напрасно Эрик и Даланд удерживают Сенту – она тверда в своем решении спасти Скитальца, которому поклялась в верности. С высокой скалы она бросается в море, смертью искупая грехи Голландца. Призрачный корабль тонет.

**Идея оперы** – «сквозь бури жизни тоска о покое», тоска по идеальному. Вторая мысль оперы – идея искупления.

**Жанр -** Романтическая опера в трех актах

**Особенности оперы:**

Вагнер отходит от номерной структуры строения оперы, сквозное развитие, строится из сцен свободного строения, лейтмотивная система.

Симфонизация оперы, непрерывное развитие, отход о номерного принципа строения оперы.

«Летучий Голландец» - опера, сочетающая народно-бытовые сцены с фантастическими. Веселые хоры матросов и девушек рисуют простую, безмятежную жизнь народа. В картинах бури, бушующего моря, в пении команды призрачного корабля возникают таинственные образы старинной романтической легенды. Музыке, рисующей драму Голландца и Сенты, свойственны взволнованность, эмоциональная приподнятость.

**Увертюра** передает основную идею оперы. Увертюра – обрисовка бурного океана, на его фоне выделяется мрачная фигура скитальца с его демонически-загадочным кораблем, бесцельно несущимся по волнам. Мятежная природа словно перекликается с бурей, бушующей в душе Голландца.

Вначале у валторн и фаготов слышится грозный клич Голландца, музыка живо рисует картину бурного моря; затем у английского рожка в сопровождении духовых инструментов звучит светлая, напевная мелодия Сенты. В конце увертюры она приобретает восторженный, экстатический характер, возвещая искупление, спасение героя.

В первом акте на фоне бурного морского пейзажа разворачиваются массовые сцены, бодростью и мужественной силой рельефно оттеняющие трагические чувства Голландца. Беззаботной энергией отмечена песня рулевого «Мчал меня вместе с бурей океан». Большая ария «Окончен срок» - мрачный, романтически мятежный монолог Голландца; медленная часть арии «О, для чего надежда на спасенье» пронизана сдержанной скорбью, страстной мечтой о покое!

В дуэте певучим, печальным фразам Скитальца отвечают краткие, оживленные реплики Даланда. Заканчивается акт начальной песней рулевого, светло и радостно звучащей у хора.

Второй акт открывается радостным хором девушек «Ну, живей работай, прялка»; в его оркестровом сопровождении слышится неустанное жужжание веретена. Центральное места в этой сцене занимает драматическая баллада Сенты «Встречали ль в море вы корабль» важнейший эпизод оперы; здесь, как и в увертюре, музыке, рисующей разбушевавшуюся стихию и проклятье, тяготеющее над героем, противопоставлена умиротворенная мелодия искупления, согретая чувствам любви.

В начале баллады проходит мотив искупления. В этой мелодии большое значение имеет заключительный секундовый «вздох». Он далее развивается в мотиве «предчувствий» и «томлений».

Песня прях (2 действие). В ней тот же «вздох», что и в балладе Сенты.

Хор матросов из 3 действия – лихой хор, зарисовка жанрово-бытового момента.

## Опера «Тангейзер и состязание певцов в ВАРТБУРГЕ» (1845)

Реформаторская опера, писалась в оду революционного подъема в Дрездене.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере на сюжет «Тангейзера» зародилась у Вагнера во время пребывания в Париже, осенью 1841 *года,* окончательный план сложился по возвращении на родину, в июне-июле следующего *года;* тогда же появились первые музыкальные наброски. Опера была завершена весной 1845 *года.* «Венерина гора» - так первоначально назвал свою оперу Вагнер. В том же *году,* 19 октября, в Дрездене *под* управлением Вагнера состоялась премьера.

Опера пользовалась большим успехом, но, несмотря на *это,* композитор на протяжении двух лет дважды перерабатывал финал. Новая редакция (1860 - 186l) сделана для постановки в парижском театре Большой оперы (расширен первый акт, *куда* введены две балетные пантомимы на темы античных мифов, изменен дуэт Тангейзера и Венеры, включающий большую арию героини). Новая премьера, состоявшаяся 13 марта 1861 года, ознаменовалась неслыханным скандалом; парижская редакция «Тангейзера» в театральной практике не закрепилась.

Идейное содержание оперы сложно.

Вагнер объединил в опере несколько средневековых рыцарских легенд.

1. Первая – о рыцаре-певце Тангейзере, который был проклят римским папой за то, что он прожил 7 лет в гроте языческой богини любви Венеры.

Есть упоминания, что герой пьесы – Тангейзер - историческая личность, рыцарь-миннезингер, живший в Германии, вероятна, между 1220-1270 годами. Он много странствовал, принимал участие в междоусобной борьбе немецких князей против римского папы, воспевал любовь, вино, женщин и горько каялся в своих грехах (сохранилась музыка его, «Песни покаяния»). После смерти Тангейзер стал героем народной песни, широко бытовавшей в Германии в нескольких вариантах.

Один из них включен А. Арнимом и К. Брентано, в популярный сборник «Чудесный рог мальчика», другой – в иронический форме, с привнесением современных мотивов - обработан Г. Гейне. Тангейзер является героем и новеллы Л. Тика, с юности известной Вагнеру. Это красивая легенда о кающемся рыцаре, проведшем целый *год* в царстве языческой богини любви Венеры, и о жестокосердом римском папе, в руках которого, зацвел сухой посох.

2. Вторая – о Генрихе – певец, рыцарь, который воспел чувственную любовь.

Обе легенды несли протест против аскетичной, средневековой морали. Несмотря на то, что Вагнер обратился к средневековым легендам, он их осовременил. В легендах Вагнер раскрыл современную личность человека.

3. Сказание о состязании певцов в Вартбурге, близ Эйзенаха - в замке ландграфа Тюрингского, страстного любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Эта сказание так же было очень популярным в Германии; ему посвятил одну из своих фантастических новелл Э. Т. А. Гофман. Вагнер сделал Тангейзера главным героем певческого состязания (хотя этот турнир, по преданию, состоялся больше, чем за десять лет до его рождения).

В качестве соперника Тангейзера композитор показал в своей опере Вольфрама фон Эшенбаха – одного из крупнейших немецких поэтов средневековья (1170 - 1220), автора поэмы о Лоэнгрине; *его* отце Парсифале, которой позже Вагнер частично воспользовался в своих двух операх.

4. Четвертая легенда, использованная в «Тангейзере», послужила источником для образа героини - Елизаветы, которую Вагнер сделал племянницей ландграфа Тюрингского. Это - также исторический персонаж: венгерская принцесса, она еще в детстве предназначалась в жены сыну Ландграфа, грубому и жестокому воину,

погибшему впоследствии в крестовом походе. Елизавета кротко сносила притеснения мужа, а затем свекрови, и после смерти была объявлена католической святой.

Основной конфликт оперы заключается в противопоставлении и борьбе двух начал: духовного и чувственного. Духовное начало представлено образами пилигримов и рыцарей-христиан, а также в образе невесты Тангейзера Елизаветы. Чувственное начало представлено образом Венеры и ее волшебного грота.

В опере несколько идей:

- -идея искупления (любовь спасет мир),
- противоречивость человека (Тангейзер),
- поиск идеала любви (Венера – жизненные соблазны, Елизавета и пилигримы – носителя духовного начала. Для Вагнера – они – олицетворение долга).
- победа нравственного начала в борьбе с чувственной любовью.

Сам Вагнер видел идеал любви – в слиянии возвышенного и чувственного начал.

**Действующие лица:**

Герман, ландграф Тюрингии - бас
Рыцари-певцы:
Тангейзер - тенор
Вольфрам фон Эшенбах - баритон
Вальтер фон дер Фогельвейде Битерольф - тенор
Генрих Шрайбер - тенор
Рейнмар фон Цветер- тенор
Елизавета, племянница ландграфа - сопрано
Венера - сопрано
Молодой пастух - сопрано
Четыре пажа - сопрано и альты
Сирены, наяды, вакханки, пилигримы, тюрингские графы, рыцари и дамы.

Действие происходит в Вартбурге (Тюрингия) и его окрестностях в начале XIII века.

**Сюжет:**

В волшебном гроте богини любви и красоты Венеры много дней и ночей проводит рыцарь Тангейзер. Миннезингер-певец, аккомпанируя себе на арфе, он прославляет в гимнах красоту богини и чары ее обольстительного грота, где опьяненные любовью нимфы, вакханки, сатиры и фавны сплетаются в бурном вакхической танце, где звучит сладостное пение сирен. Но Тангейзеру наскучила такая жизнь. Вспомнив родной Вартбург, свет солнца, он просит Венеру отпустить его. Венера, не желающая расставаться с Тангейзером, противится этому. Но Тангейзер умаляет ее, и Венера соглашается. Мгновенно душный мрак волшебного грота сменяется привольной, залитой солнцем долиной Вартбурга. На выступе горы молодой пастух играет на свирели и поет песню. Вдали по дороге с пением проходят пилигримы. Все это наблюдает потрясенный Тангейзер. Слышны звуки рогов, возвещающих приближение друзей Тангейзера – миннезингеров во главе с ландграфом тюрингенским Германом. Рыцари приветствуют Тангейзера. Один из них – Вольфрам фон Эшенбах – напоминает Тангейзеру имя его невесты, племянницы ландграфа, Елизаветы, которая тоскует и ждет его. Тангейзер спешит к своей невесте.

В своем вартбургском замке ландграф устраивает праздник состязания певцов. Под звуки торжественного марша собираются гости – рыцари и графы со своими дамами и свитой. Ландграф предлагает соревнующимся тему песен: кто лучше всех воспоет силу

любви, тому сама Елизавета вручит достойный приз. Каждый из рыцарей по-своему раскрывает в песне сущность любви. Но Тангейзер не согласен с аскетической, христианской моралью божественной любви. В порыве крайнего воодушевления он поет гимн богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви. Властный гимн языческой богине вызывает ужас и гнев благочестивых рыцарей-христиан, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечами. За Тангейзера вступается Елизавета. Ландграф предлагает ему искупить свой грех, присоединившись к толпе пилигримов, совершающих паломничество в Рим к престолу папы для отпущения грехов.

В рубище нищего, с непокрытой головой, под раскаленным солнцем, терпя голод и жажду, идет Тангейзер в Рим. Но папа не подарил ему прощения. Он сказал: «Как посох в моей руке никогда не покроется свежей зеленью листьев, так и сжигающий тебя адский пламень никогда не даст тебе спастись». Подавленный и измученный Тангейзер возвращается ночью в Вартбург. Своему другу Вольфраму он рассказывает обо всем. Ему противно стало пение благочестивых монахов, лживое смирение молитв. Он снова в безумном экстазе к Венере. Вдруг ночной туман рассеивается и в розовых сумерках видна Венера, покоящаяся на своем ложе и окруженная пляшущими нимфами. Она манит к себе Тангейзера. Он рвется к богине, но Вольфрам его удерживает. Волшебное видение постепенно исчезает. Наступает рассвет. Слышно приближающееся похоронное пение. Освещенная светом факелов, появляется траурная процессия, несущая гроб с телом Елизаветы. Падая на труп своей невесты, Тангейзер умирает. В это время возвращающиеся из Рима молодые пилигримы возвещают о случившемся там чуде: посох папы покрылся зелеными листьями. Так, уже на небесах, свершилось спасение Тангейзера.

Жанровые особенности оперы.

«Тангейзер» - типично романтическая опера с характерными для нее

1. противопоставлением фантастики и реальности,
2. торжественными шествиями,
3. танцевальными сценами,
4. обширными хорами и ансамблями.
5. Обилие действующих лиц придает опере пышность и монументальность.
6. Большое место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон лирической драмы.

Композиция:

Опера состоит из 3 действий. Основной принцип строения оперы: разделение на сцены. Большую роль играет увертюра, раскрывающая основную идею произведения.

Она заключает в себе основные темы оперы, раскрывает ее идею.

Увертюра написана в трехчастной форме с динамической репризой. В ней музыкально противопоставлены два мира, борющиеся за душу Тангейзера, - мир сурового нравственного долга, олицетворяемый сдержанными и величавыми темами хора пилигримов, и мир чувственных наслаждений, переданный стремительными, манящими мотивами царства Венеры.

Так, крайние части основаны на теме хорала пилигримов. Звучит торжественная, строгая, простая тема хорального склада. Звучат кларнеты, фаготы и валторны.

Вторую тему исполняют виолончели, а затем скрипки. Эта тема трагического характера, воплощает страдания Тангейзера, присоединившегося к пилигримам.

Затем вновь звучит тема пилигримов. Она приобретает торжественный, фанфарный характер. Затем она постепенно звучит тихо, мягко, звучность ослабевает, замирает. Заканчивается первый раздел увертюры.

Центральная часть изображает грот Венеры и Тангейзера, прославляющего красоту Богини. Центральная часть написана в форме сонатного аллегро с зеркальной репризой и с эпизодом в разработке. Это волшебная, чарующая музыка, страстная. Хроматизмы, тремоло, уменьшенные гармонии – вступление. Главная партия состоит из двух тем: фанфарной в исполнении деревянно-духовых инструментов и легкой, танцевальной темы широкого диапазона в исполнении альтов, кларнета и гобоя.

Связующая партия – страстная, экспрессивная, хроматические ходы виолончелей.

ПП – маршевого характера. Это рыцарский гимн, который Тангейзер поет Венере, прославляя ее красоту и чары грота. Тот же гимн Тангейзер исполняет в сцене состязания певцов, проповедуя рыцарям о силе настоящей любви.

На контрасте фантастических и бытовых сцен строится первый акт. Вакханалия проникнута томительным беспокойством, буйным весельем; завораживающе звучит хор сирен за сценой.

В центре картины - большой дуэт Тангейзера и Венеры, обнажающий столкновение двух характеров; трижды, все более приподнято, звучит энергичный, в духе марша, гимн в честь Венеры «Тебе хвала», ему противостоят вкрадчивое, ласкающее ариозо Венеры «Взгляни, мой друг, между цветами, в тумане алом дивный грот» и ее гневное проклятие «Иди, раб дерзкий мой».

Во второй картине первого акта разлит спокойный, ясный свет. Безмятежная песенка пастуха «Ват Хальда вышла из-под горы» с солирующим английским рожком сменяется светлым хоралом пилигримов и красочными зовами валторн. Завершается акт большим секстетом порывистого, ликующего характера.

Второй акт распадается на два раздела: лирические сцены и грандиозный хоровой финал.

В оркестровом вступлении и арии Елизаветы «О светлый зал, чертог искусства» царит чувство нетерпеливого, радостного ожидания.

Близок по настроению лирический дуэт Елизаветы и Тангейзера.

Торжественный марш с хором подводит к сцене состязания певцов. Здесь чередуются небольшие ариозо - выступления миннезингеров. Выделяется первое ариозо Вольфрама «Взор май смущен» - сдержанное и спокойное, в сопровождении арфы. Более взволнованно звучит его второе, напевное ариозо «О небо, я к тебе взываю».

С ним непосредственно сопоставляется выступление Тангейзера - пылкий гимн в честь Венеры «Любви богиня, тебе одной хваленья».

В центре широко развитого заключительного ансамбля с хором - проникновенная, певучая мольба Елизаветы «Несчастный грешник, жертва страсти».

Завершают акт просветленные звучания хорала.

Третий акт обрамлен хорами пилигримов; в центре его - сольные эпизоды, характеризующие трех героев.

Большое оркестровое вступление - «Паломничество Тангейзера» предвещает драматизм его рассказа. В начале акта звучит величавая тема хора пилигримов «И снова вижу тебя, край родимый» (первая тема увертюры).

Умиротворенно-светлая молитва Елизаветы «Небес царица пресвятая» сменяется широкой мелодией романса Вольфрама «О, ты, вечерняя звезда».

Рассказ Тангейзера богат контрастными сменами настроений: отрывистая декламация звучит на фоне оркестровой темы, воссоздающей скорбное шествие; ослепительным видением встает картина папского дворца.

В следующей сцене (Тангейзер и Вольфрам) слышатся манящие оркестровые мотивы Венериного царства (из первой картины). Их сметают торжественные звучания хорала, венчаемые мощным, величавым хором пилигримов.

## Опера «Лоэнгрин» (1848)

История создания

С легендой о Лоэнгрине Вагнер познакомился в 1841 году, но лишь в 1845 набросал эскиз текста. В следующем году началась работа над музыкой. Через год опера была закончена в клавире, а в марте 1848 года была готова партитура. Намеченная в Дрездене премьера не состоялась из-за революционных событий. Постановка была осуществлена благодаря усилиям Ф. Листа и под его управлением два года спустя, 28 августа 1850 года в Веймаре. Вагнер увидел свою оперу на сцене лишь через одиннадцать лет после премьеры.

В основу сюжета «Лоэнгрина» положены различные народные сказания, свободно трактованные Вагнером.

Основу легенд составляет образ благородного рыцаря. Его появление среди людей всегда неожиданно, он приплывает в ладье, ведомой лебедем, который олицетворяет собой нравственную чистоту.

Он появляется в тот момент, когда девушке или вдове, всеми покинутой и преследуемой, грозит смертельная опасность. Рыцарь освобождает девушку от врагов и женится на ней. Много лет живут они счастливо, но неожиданно возвращается лебедь, и незнакомец исчезает *так* же таинственно, *как* и появился.

Нередко «лебединые» легенды переплетались со сказаниями о святом Граале. Неведомый рыцарь оказывался тогда сыном Парсифаля – короля Грааля, объединившего вокруг себя героев, которые охраняют таинственное сокровище, дающее им чудесную силу в борьбе со злом и несправедливостью.

Иногда легендарные события переносились в определенную историческую эпоху - в царствование Генриха I Птицелова (919 - 936) .

Легенды о Лоэнгрине вдохновляли многих средневековых поэтов, один из них - Вольфрам Эшенбах, *ко*торого Вагнер вывел в своем «Тангейзере».

**По** словам самого Вагнера, христианские мотивы легенды о Лоэнгрине ему были чужды, композитор видел в ней воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Эти легенды привлекли Вагнера своей чистотой, добротой, возвышенность рыцарей. Лоэнгрин – поборник справедливости.

Трагическое одиночество Лоэнгрина напоминало композитору его собственную судьбу - судьбу художника, несущего людям высокие идеалы правды и красоты, но встречающего непонимание, зависть и злобу. Это образ идеальный. В нем можно найти образ немецкого художника, искусство, его мечты и их неосуществленность в этом времени.

И в других героях сказания Вагнера привлекли живые человеческие черты. Спасенная Лоэнгрином Эльза, с ее наивной, простой душой казалась композитору воплощением стихийной силы народного духа. Ей противопоставлена фигура злобной и мстительной Ортруды - олицетворение всего косного, реакционного. В отдельных

репликах действующих лиц, в побочных эпизодах оперы ощущается дыхание той эпохи, когда создавался «Лоэнгрин»: в призывах короля к единству, в готовности Лоэнгрина защищать родину и *его* вере в грядущую победу слышатся отголоски надежд и чаяний передовых людей Германии 1840-х годов. Такая трактовка старинных сказаний типична для Вагнера. Мифы и легенды были для него воплощением глубокой и вечной народной мудрости, в которой композитор искал ответ на волновавшие его вопросы современности.

Идея – трагедия. Разлад художника и современной жизни.

Действующие лица:

Лоэнгрин - тенор
Эльза, принцесса Брабантская - сопрано
Герцог Готфрид, ее брат – без речей
Генрих Птицелов, германский король - бас
Фридрих Тельрамунд, брабантский граф - баритон
Ортруда, его жена- сопрано
Королевский глашатай - бас
4 брабантских рыцаря – тенора и басы
4 пажа – сопрано и альты
Графы, рыцари, дамы, пажи, слуги, народ.

Действие происходит в Антверпене в первой половине X века.

Сюжет.

Граф Брабанта Фридрих Тельрамунд, подстрекаемый супругой – злой колдуньей Ортрудой, публично клевещет на брабантскую принцессу Эльзу, ложно обвиняя ее в убийстве малолетнего брата Готфрида. Король германский Генрих Птицелов устраивает суд над Эльзой. В состоянии восторженного экстаза Эльза рассказывает свой сон: ей приснился рыцарь, который в бою защитит ее честь. Король решает устроить «божий суд» и приказывает глашатаю вызвать бойца, готового сразиться с Тельрамундом. Но никто не отзывается. Неожиданно на реке появляется челнок, ведомый лебедем. В челне стоит таинственный рыцарь в блестящем серебряном облачении. Это – Лоэнгрин, приплывший, чтобы в поединке доказать невиновность Эльзы. Но перед поединком он, обещая Эльзе стать ее супругом, требует от нее полного доверия, - она не должна у него спрашивать о его происхождении и имени. Это тайна для всех. Эльза обещает Лоэншрину слепо верить ему. Начинается поединок. Тельрамунд повержен, но Лоэнгрин дарит ему жизнь. Фридрих Тельрамунд и Ортруда стараются заронить в душу Эльзы желание узнать имя Лоэнгрина и раскрыть тайну. Под влиянием наговоров Эльза задает Лоэнгрину вопрос. Он пытается отвлечь внимание Эльзы от этих мыслей, но она настойчива. В спальню врываются Тельрамунд с четырьмя дворянами, чтобы неожиданным ударом убить Лоэнгрина. Но Эльза вовремя это замечает и быстро подает Лоэнгрину меч, которым он убивает Тельрамунда. Лоэнгрин открывает свою тайну. Он насказывает, что в далекой небесной стране стоит замок Монсвальт. В этом замке есть храм, в котором находится чаша, приносящая рыцарям братства святого Гроаля священную благодать. Эти рыцари спускаются на землю, чтобы наказать зло и бороться за добро и справедливость. Но имя рыцарей должно оставаться втайне. Если же в ком-либо заронилось сомнение и недоверие к рыцарю, тогда он удаляется в свое царство Гроаля. Послом Гроаля является и Лоэнгрин – сын Парсифаля. Теперь, открыв тайну, Лоэнгрин должен уйти. По реке плывет за ним лебедь, везущий челнок. Лебедь превращается в прекрасного мальчика. Это – брат Эльзы Готфрид, заколдованный

Ортрудой и превращенный ею в лебедя. Готфрид радостно бросается в объятья сестры. В это время сверху слетает голубь, увозящий челнок со стоящим в нем Лоэнгрином. Эльза умирает.

Основной конфликт оперы – в противопоставлении и борьбе добра и зла. Добро – Лоэнгрин и Эльза. Зло – Тельрамунд и Ортруда.

Опера состоит из 3 действий.

Впервые в опере Вагнер отказывается от большой увертюры и заменяет ее вступлением, содержащим главный образ оперы. Вступление к «Лоэнгрину» раскрывает образ Лоэнгрина – посла Гроаля. Оно построено на 3 лейттемах.

Первая лейттема – характеризует Лоэнгрина как рыцаря царства Гроаля. Тема хорального склада. Звучит у скрипок в высоком регистре. Просветленно, возвышенно.

Вторая лейттема – Лоэнгрин предстает в глазах Эльзы, ее душевный трепет. Тема таинственна, неустойчива.

Третья лейттема – Лоэнгрин – глазами народа. Героический характер.

Первое действие. Вторая сцена. Оркестровое вступление с хором. В оркестре звучит вторая лейттема Лоэнгрина из вступления к опере.

Эльза ведет себы странно, она под впечатлением сна.

«Сон Эльзы». Ариозная, песенная, светлая, рассказ о сне. Появляется первый лейтмотива Лоэнгрина, затем 4 рыцарский лейтмотив в оркестре.

Ария развернута. Первый раздел завершается репликами короля, воинов, реакция народа. Ария не самостоятельна.

Во втором разделе больше декламационности. Ария состоит из контрастных разделов. В монологе есть действенность, рассказ.

Разделы идут за текстом.

Тема божьего суда связана с темой царской власти. Звучит трубный сигнал.

Третья сцена. Монолог Лоэнгрина – «прощание с лебедем». Гон очень короткий, из 13 тактов. Его нельзя назвать самостоятельным. Звучит он почти без сопрвождения оркестра. В нем и напевность, и декламационность. В интонациях монолога есть сходство с интонациями первого лейтмотива.

«Теперь плыви, о лебедь мой, наш путь далекий по волнам сверши опять своей ладьей». Мелодия не широкого дыхания. Заключительные аккорды – лейтмотивы лебедя.

Хор с интонациями третьего лейтмотива. Здесь звучит мотив запрета: «Ты все сомненья бросишь, ты никого не спросишь, откуда я, и как зовут меня». Эльза обещает не спрашивать.

Квинтет с хором – традиционный, у всех одинаковые чувства. Король, Лоэнгрин, Эльза, Ортруда, Фридрих.

Сцена поединка – строится по канонам, звучит у оркестра. Звучит мотив суда. Звучит рыцарский лейтмотив Лоэнгрина.

Второе действие. Вступление мрачное, связана с темами зла, коварства, мести. Низкие тембры – виолончели, бас-кларнет. Мелодия инструментального типа – диссонансы. Сложный извилистый ритм, синкопы. Уменьшенная гармония, тремоло.

Здесь звучит мотив запрета.

Дуэт Фридриха и Ортруды. Имеет сквозное развитие, очень развернут. Музыка передает ссору.

Фридрих в отчаянье и обвиняет Ортруду. Ортруда пытается его переубедить. Дуэт заканчивается в едином желании мстить.

Дуэт напоминает диалог (в начале) – это не традиционно, а в конце вместе – согласие (традиционно). Напевности почти нет.

Такое же строение имеет Диалог Эльзхы и Ортруды. Это диспут. Начинает ариозо Эльзы, затем Ортруда. Она заронила зерно сомнения в душу Эльзы. Сквозное развитие.

Свадебное шествие в собор.

Ансамбли Вагнера получают нетрадиционную трактовку. Это не ансамбли совместного пения, а поочередное пение. И их можно назвать диалогами. Причем каждое действующее лицо высказывает свое мнение (Дуэт Фридриха и Ортруды. Диалог Эльзы и Ортруды, Дуэт Лоэнгрина и Эльзы из 3 действия).

Трактовка хора. В принципе Вагнер отвергает хоры. Вагнер использует хор очень свободно, где народ бросает реплики. Вагнер стремится придать живой характер. Хотя хоры есть: «свадебный хор» из 3 действия. Он развернут, закончен. Этот хор традиционный.

Соотношение речевого и песенного начала.

Стремясь к правде, Вагнер шел к усилению речевого начала, потому что красивая мелодия не способны передать истинную интонацию речи.

Огромную роль играет оркестр, именно в нем проходят лейттемы. Оркестр тонкий. Выразительный. Его роль – симфонизация оперы. Сквозное развитие идеи оперы. Лейтмотивы взаимодействуют, переплетаются (свыше 13 лейтмотивов).

Драматургия оперы конфликтна. В основе конфликт добра (Лоэнгрин, Эльза) и зла (Ортруда, Фридрих). В опере 2 линии – внешний конфликт и внутренний конфликт (внутри Эльзы, противоречие в ее душе).

Первый внешний конфликт заканчивается хорошо, когда Лоэнгрин убивает Фридриха (второй раз).

Внутренний конфликт начинается от мотива запрета и кончается дуэтом Эльзы и Лоэнгрина.

Дейтмотивы помогают в обострении кнфликта. Есть мотивы зла и добра.

Каждый лейтмотив имеет свою сферу.

Лейтмотивы Лоэнгрина – светлые, хорал, маршевость, светлые регистры, светлые тембр струнных, медных, деревянных. Диатоника. Вокально-ариозный стиль.

Лейтмотивы зла – низкие, мрачные регистры, бас-кларнеты, валторны, низкие струнные, обилие хроматизмов, диссонансов, инструментальный склад.

Характеристика действующих лиц.

Наиболее живую характеристику получает Эльза. Этот образ развивается, изменяется.

Более статичную характеристику получает Лоэнгрин – потому что это символ добра, более символ, чем человек.

Ортруда – лживая, коварная, хитрая, притворная.

Фридрих – оружие в руках Ортруды и погибает.

**«Тристан и Изольда»**

В 1854 году Вагнер познакомился с книгой немецкого философа Артура Шопенгауэра «мир как воля и представление». Суть этой книги – в основе мироздания лежит слепая, жестокая, стихийная, властвующая над людьми воля. Человеку свойственно всегда быть неудовлетворенным и стремиться, испытывать жажду к лучшему. Но поскольку идеал недостижим, то жажда стремления бесцельна. Невозможность преобразования человеком мира, жизни, общества. И она направлена против активного действия человека. Взывание к пассивности человека. и вся жизнь –

цепь страданий. И она бессмысленна, значит человек должен ждать смерти – для прекращения страданий.

Вагнер начал работать над легендой «Тристан и Изольда». Оказала влияние на выбор легенды неразделенная любовь к Матильде Визенгдонг. Суть легенды XII века – Тристан везет Изольду королю Марку (на корабле) и они оба страдают. Тристан полюбил Изольду, и они принимают любовный напиток, вместо яда (случайно). И они мучаются. В парке (2 действие) король видит влюбленных и один из придворных короля убивает Тристана, а Изольда умирает. Они ждали смерти, чтобы прекратить свои страдания.

Сама легенда прославляет любовь. А у Вагнера опера «Тристан и Изольда» о муках любви, о желании смерти.

Опера в 3 действиях, делятся на сцены. Все сосредоточено на внутреннем мире человека, чувствах., очень утонченная, рафинированная чувствительность. В этом отношении бытовая сторона сведена на минимум. Раскрывается только любовь – томление, ожидание, отчаяние, страх.

Отсюда и очень много лейтмотивов, которые группируются между собой. Лейтмотив томления – в его основе тристановский аккорд – альтерированная двойная доминанта.

Лейтмотивы любовного взгляда, чар любви, восторг любви, ожидание, ночи, смерти.

Чувства переплетаются с природой, и также ночь, освобождающая человека от всех пут. Свобода.

Центральный дуэт Тристана и Изольды. Он развернут, состоит из 3 разделов. Первый раздел – проклятье дня. День сковывает человека, он серый.

Второй раздел – прославление ночи.

Третий раздел – гимн смерти, смерть приносит избавленье, жажда смерти.

Опера отличается очень сложным гармоническим языком. Гармония изобилует модуляциями, хроматическими ходами, эллипсисами. Но основная тональносьть ощущается.

Вступление к опере связано с темой любви. Оно основано на лейтмотиве томления любви (тристанов аккорд – $VII_2^{\#1\#5}$, показываются оттенки любовного чувства): лейтмотив любовного чувства, лейтмотив восторга любви.

Деление оперы на сцены, само действие отсутствует. Поэтому оперу можно назвать музыкальной симфонической поэмой

Деление оперы на сцены, само действие отсутствует.

Симфонизация оперы

## «Кольцо нибелунга»

Вагнер был наиболее последовательным в преломлении его реформаторских принципов.

Работу над текстами Вагнер начал еще в Дрездене перед революционными событиями. Вагнер использовал разные легенды и првел их к образу Зигфрида – это олицетворение героического начала. Его гибель принесет избавление человечества от страданий, принесет счастье. Вновь увлеченный идеями Фейербаха, идеями общей любви. Происходит искупление грехов.

Первоначальный замысел Вагнера – «Зигфрид». Но постепенно Вагнер захотед показать жизнь его родителей. Его замысел разросся до тетралогии.

Изменилась и концепция оперы: оптимистическаятрагедия превратилась в социальную трагедию, рушится царство, гибнут люди. Заканчивается все трагически. Все это определяется изменением взглядов Вагнера.

Это произведение антикапиталистической направленности, борьба с буржуазным строем.

Эта тетралогия писалась на протяжении 26 лет. Начал накануне революции, закончил в 1874 году.

Тетралогия состоит из 4 опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов».

Каждая опера имеет свой жанровый облик. «Золото Рейна» В ней мифологические персонажи: непорочные русалки, хранящие на дне Рейна золотой клад, злобный карлик-нибелунг Альберих, похитивший у них клад и сковавший из золота волшебный перстень; боги во главе с Вотаном – жители Валгаллы; великаны Фафнер и Фазольт, в образах которых воплощены стихийные, необузданные силы природы, строящие дворец Валгаллу – это олицетворение незыблемой власти Вотана; наконец, мудрая Эрда, дочери которой норны плетут нить судьбы людей и богов. Хитростью и обманом, с помощью лукавого бога огня Логе Вотан отобрал у Альбериха золотой клад и отдал его великанам взамен богини Фрейи: великаны требовали ее себе в жены. Борьба за владение перстнем символизирует ту жестокую борьбу за власть над людьми, которая является источником всех бед на земле. По жанру она фантастическая. Она делится на сцены. Яркое вступление к опере. Оно очень живописно, рисует волны Рейна, колыхающееся движение воды, блик золота. Лейтмотив золота.

Образам природы противостоит низменная натура Альбериха. Он обрисован угловатыми темами и мрачными тембрами.

Лейтмотив Валгаллы.

Вторая опера «Валькирия» по своему жанру лирико-психологическая. Раскрывает драму валькирии Брунгильды, Зигмунда и Зиглинды. Это – дети Вотана. Он ждет помощи от них. Наперекор предсказаниям Эрды о неминуемом конце Валгаллы, Вотан стремится продлить свою власть. Он надеется, что перстень – его сейчас стережет Фафнер, обернувшийся змеем-чудовищем, - будет возвращен дочерям Рейна и тем самым отсрочится гибель богов, воздвигнувших свое царство на лжи и насилии. Вотан наказывает смертью Зигмунда, помешавшего его планам, а Брунгильду, заступившуюся за Зигмунда против воли отца, отлучает от валькирий, обрекает на длительный сон и последующую жизнь среди людей.

Музыка оперы драматична.

Лейтмотив судьбы.

Третья опера «Зигфрид» - героическая. Она посвящена юности героя, рассказу о коварстве Миме, брата Альбериха, мечтающем обманом завладеть чудесным перстнем, о подвиге Зигфрида, убившего Фафнера, у которого он забрал этот перстень и волшебный шлем-невидимку, а также о том, как своим поцелуем он пробудил к жизни Брунгильду, полюбившую его. В образе Путника появляется во всех трех актах Вотан. Отныне он предстает в виде стороннего, печального наблюдателя происходящих событий, который не в силах предотвратить их трагический исход.

Эта часть тетралогии наименее действенная, она диалогична. На сцене не бывает более двух персонажей. Особенно задерживают ход действия 4 рассказа Вотана. Главный герой – Зигфрид - охарактеризован полно. Юноша-герой, не знающий страха и сомнений.

В музыке оперы велика роль героических образов.

Лейтмотив ковки меча, лейтмотив призывного рога

Четвертая опера «Гибель богов» - социальная трагедия.эта опера состоит из контрастов, смены событий. Вотан здесь более не присутствует. Отступает на второй

план и Альберих – в его сыне Хагене воплотилось все низменное, коварное, что несет людям несчастье. Он опоил зельем Зигфрида, который потеряв память, изменил Брунгильде. Зигфрид хочет выдать ее замуж за Гунтера, чтобы самому жениться на сестре последнего. Гутруне. Брунгильда не в силах простить измены – с ее помощью Хаген убивает героя. На похоронах Зигфрида Брунгильда бросается в пламя. Волны Рейна заливают костер и овладевают чудесным перстнем. Пламя устремляется к чертогам богов. В свете кровавого зарева гибнет Валгалла. Так огонь сжигает. А вода смывает проклятье золота.

Мотив судьбы, страдания Вельзунгов, смерти, любви Зигмунда и Зиглинды, лейтмотив меча, Зигфрида-героя, рога, любви Зигфрида и Брунгильды, проклятья кольца.

В этой тетралогии наблюдается перевес декламационного начала перед вокальным.

Здесь много оркестровых номеров. В этой опере усиливаются статичные моменты – больше внимания сосредоточено на внутреннем мире героев, а форма рассказов. Это приводит к противоречию Вагнера – для него принципом было: опера и драма, но драма у него не развита. Можно говорить о вокально-симфонической поэме.

Опера перегружена лейтмотивной системой. Оркестр – его роль велика, много симфонической, инструментальной музыки. Ведущая роль у оркестра. Все лейтмотивы проходят у оркестра. Оно короткие, это символы, но есть и лейтмотивы людей.

**Реформаторские принципы Вагнера**

1. Сюжет. Обращение к мифологическим легендарным сюжетам, поскольку легенды не устаревают, потому что раскрывают вечные темы.

Вагнер считал, что опера – идейное искусство, а искусство должно людей совершенствовать нравственно. Революция дает человеку силу, а искусств красоту. У Вагнера часто встречается тема любви, которая может сделать человека нравственнее.

2. Либретто. Вагнер сам писал либретто к своим операм. Оно должно быть связано с идеей и ярко ее выражать. Поэтому пишет сам.
3. Синтез музыки и драмы. Очень важно драматическое начало. Соотношение песенного и декламационного начала. Усиление речитативного начала. Что в конце концов привело к крайности, певцы чувствовали себя скованно по сравнению с оркестром.
4. Новая трактовка вокальных номеров.

Вместо традиционных арий, у Вагнера они строятся свободно – это монологи, рассказы. Многие арии незакончены.

Новаторская трактовка дуэтов. Они строятся как диалог.

Хоры и ансамбли. Вагнер отвергал хоры в принципе. Масса не может вместе говорить. Вагнер часто не использовал их, потому что это не естественно. Хор «живой» состоит из реплик, выкриков.

Вагнер отказывается от номерной структуры оперы. В результате происходит деление на сцены, сквозное развитие. Строение свободно.

5. роль оркестра. Чаще у композиторов оркестр – функция сопровождения. У Вагнера оркестр играет важную роль: он связан с идеей, в нем звучат л/т. симфонизация оперы – принцип сквозного развития, объединение действий. Оркестр выражает идею. Использует тройной состав оркестра – романтический, красочный. Вагнер как и Берлиоз основоположник современной основы дирижирования.
6. соотношение инструментального начала и вокального.

Постепенно у Вагнера происходил перевес в сторону инструментального начала.

Крайности оперной реформы. Перевес в сторону декламационного начала, перевес оркестрового, сплошное сквозное развитие, перегрузка л/м, драма, действие не развито.

## Характеристика творчества Иоганнеса Брамса (1833 - 1897)

Немецкий композитор, пианист, дирижер.

Творчество Брамса относится к последнему периоду развития австро-немецкого романтизма. Интерес к классическим жанрам (сонатно-симфонический цикл)

## Симфоническое творчество И. Брамса

Брамс – выдающийся симфонист мирового значения. Брамс шел в этому жанру постепенно: через камерно-инструментальную, вокальную музыку.

Симфонии Брамс писал в 60 – 70-е годы. Значение симфоний Брамса велико. В то время, как Лист утверждал новый свободный жанр – романтическую поэму, а Вагнер не воспринимал симфонию в чистом виде (он видел слияние музыки и слова), Брамс пишет монументальные симфонии, основанные на классических традиций.

Брамс написал: 2 серенады, 2 увертюры («Трагическая», «академическая»), вариации на тему Гайдна и 4 симфонии (Первая симфония - до минор, вторая – ре мажор, третья – фа мажор (драматическая), Четвертая – ми минор - вершина творчества). Все 4 симфонии написаны в последний период творчества Брамса (70 – 80-е годы). Они различны по своему идейному, образному содержанию: Первая симфония – эпическая, вторая – жанрово-танцевальная, третья – лирико-драматическая, четвертая – трагическая.

Однако в них проступают общие черты – опора на классический цикл.

В симфониях Брамс опирался на Бетховенские традиции. Обращается к монументальной симфонии. У Брамса, как и у Бетховена – симфония-драма.

Но по сравнению с Бетховеном, у Брамса ослабевает роль героического и усиливается роль лирического начала, внимание к внутреннему миру человека. сочетание камерности и монументальности.

В этом своеобразие симфоний Брамса. Композитор опирается на жанровое начало, в этом близость традициям Шуберта: теплота, задушевность.

Традиции немецкой культуры – Брамс глубоко национальный композитор.

Симфония ми минор №4

Написана в 1885 году. Это 4-хчастный монументальный цикл. Это симфония-драма. Трагическая концепция. От элегической первой части, вторая часть – созерцательная, лирическая, третья – жизнерадостное скерцо, трагический финал.

Первая часть – сонатное аллегро. Очень емкая часть, в ней сочетаются и лирические и героические образы.

ГП – песенная, очень развернутая, широкого дыхания, лирическая, воспринимается как нес начала, а как продолжение вечной темы человека.

Основной принцип развития – развертывание из ядра.

СП – яркая, строится на новом материале. Героическая, фанфарная.

Происходит смещение конфликта: между ГП и СП, а не между ГП и ПП.

ПП – светлая, задушевная, лирическая, певучая, тема как у Шуберта. Звучит у виолончелей, мягко.

ЗП – должна завершать. Но у Брамса усиливается ее роль.

Разработка лаконичная, которая строится на ГП и СП. Здесь много полифонии. Начинается как экспозиция и появляется впечатление ложной репризы. То есть звучит ГП в основной тональности и в той же фактуре и инструментовке.

Реприза – звучит ГП в ритмическом увеличении – деревянные духовые. Постепенно ГП принимает первоначальный облик. Далее проходят все темы.

Кода монументальна. Основана на ГП, очень напряженно, это кульминация, очень неустойчива, разработочный характер.

Первая часть – лирико-драматическая.

Вторая часть – сонатная форма без разработки. Светлая. Сосредоточенная, строгая. Область философской лирики. Размышление. Связана с героическим началом. ГП и ПП светлые, яркого контраста нет. Красочная гармония, мажоро-минорный колорит.

Много вариационности, обогащается оркестровка.

Она очень развернута.

ГП – ми мажор – четкий ритм, вносит строгость в лирику.

В гармонии то мажор, то минор. Фанфарные обороты.

ПП – более певучая, растворилась в подголосках, виолончель – певуче, тепло, мягко. Си мажор.

Третья часть – Скерцо. Рондо-соната. Вносит контраст в цикл. Если в предыдущих симфониях Брамс в третьих частях использует интермеццо, то здесь скерцо.

Отдых, разрядка перед бурей. Жизнь перед смертью.

Скерцо веселое, развлекательное. ГП – легкая, стремительная. ПП – танцевальная, грациозная.

Финал – вариации. Трагедийный финал. В нем Брамс возрождает старинную форму чаконы или пассакалии и строит 32 вариации на одну остинатную тему. Тема - трагическая - у деревянный и медных духовых с участием тромбонов.

На протяжении последующих вариаций фактура усложняется, усиливается напряжение.

Весь цикл вариаций заключен в трехчастную композицию, в ее середине звучит соло флейты (лирическая, мягко). Здесь же у фаготов, валторн и тромбонов звучит хорал. Затем опять основная тема, которая начинает 4 часть.

## Оперное творчество Джузеппо Верди (1813 – 1901)

Всего написал 32 оперы. Духовные произведения: Реквием. Аве Мария, Стабат Матер, Те Деум. Вокально-симфонические произведения: гимн «Звучит труба», кантата «Гимн наций». 26 романсов и песен. Струнный квартет.

Итальянская опера к появлению Верди прошла путь интенсивного развития.

Первый этап – движение Риссорджементо (новое возрождение – с последней трети XVIII века). Движение карбонариев, кульминацией этого периода 10 – 20-е годы XIX века – творчество Россини, который завершил классический этап, показал новый ракурс комической оперы, создал реформу оперы-серия, чью идею, образы и темы ужно было трансформировать изнутри и придать современное звучание. «Вильгельм Телль» - героико-историческая опера. Рождение жанра Большой исторической оперы. Рождение жанра семисерии – как промежуточный жанр (лирической развитие интриги, национально-характерные черты) например, «Отелло», «Девы озера».

Второй этап – конец 20-х – конец 30-х годов, до начала 40-х годов.

Связан с творчеством Беллини, Доницетти. Они явились создателями лирической драмы рока. Расцвет их творчества совпал с возникновением общества «Молодая Италия». Революционные восстания 1848 года в Риме. Итальянская драма рока сосредоточила внимание на драматической линии героя (героини), мечущегося в поисках счастья, идеала человека. например, «Сомнамбула».

По второй половине этого периода появляется имя Верди, его творческий путь становится третьим этапом развития итальянской оперы.

В 1859 году – победа над Австрией, в 1871 году Италия стала единым государством, столица – Рим.

С именем Верди связан не только расцвет итальянской оперы, но и демократические преобразования в Италии. Его пригласили в итальянский парламент (он отказался). Если нужно призвать народ к восстанию достаточно пропеть одну из харовых тем опер Верди – это и будет призывом к объединению.

Верди был не просто любимым оперным композитором, он является выразителем устремлений своей родины.

Верди – «маэстро итальянской революции» (уже в первый период его творчества).

**Первый период творчества – 40-е годы.**

Верди складывается как личность, складывается героико-патриотическая тема творчества.

Первые два произведения были написаны в конце 30-х годов. Верди стал работать на оперной сцене, когда ему было 25 лет (музыкальное образование получил поздно). Оперы «Оберто» (1838) – премьера прошла удачно, принципы бельканто, «Мнимый Станислав» (1840) – трагический период Верди – погибают жена и трое детей, премьера провалилась. В последствии Верди больше не станет обращаться к комической опере (исключение «Фальстаф»). Современники отказывали ему в таланте комической оперы.

<u>В 40-е годы складывается основные темы творчества</u> –

- героико-патриотическая тема ответственности за человека. показ и слабых и сильных черт человека.
- Лирико-драматическая линия

Это интенсивный период творчества Верди (15 музыкально-сценических произведений). связи с «Молодой Италией», салонами в Риме.

Верди – в центре театральной жизни Рима.

Первая неудача способствовала повороту к героико-драматической теме. Успех последующих опер объясняется исторической ситуацией Италии: итальянский народ, стремившийся сбросить иго австрийцев, в сюжетах и музыке Верди нашел ответ на свою борьбу, предсказание будущего освобождения Родины. Создает популярные произведения:

«Новуходоносор», «Ломбардцы», «Битва при Леньяно», «Атилла» - премьера и представления этих опер превращались в яркие героико-патриотические манифестации.

Хоровые и массовые сцены имели героико-патриотическую тему.

Лирическая линия в этих операх незначительна.

Сюжеты:

- библейский («Новуходоносор») – история о плени евреев.

- исторические (остальные) - идея нашествия на Италию или близлежащие области (3, 4).

В этот период сложился стиль Верди. Для характеристики народа и героико-патриотических сцен композитор использовал:

- Маршевость (марш и хор апостолов и паломников из оперы «Ломбардцы»),

- стиль песен французской революции (Марсельезы) – в марше «Гимн победы» из оперы «Макбет» (позже), первый хор из пролога оперы «Атилла»,

- итальянское бельканто сочетается с революционной песенностью, маршевостью в героико-патриотических хорах, выражающих лирические чувства. Например, хор «Ты прекрасна, о, родина наша» в опере «Навуходоносор».

Затем это проявится в «Трубадуре», «Дон Карлосе», «Аиде», даже в «Отелло».

Вторая линия творчества – тяготение Верди к лирической драме: «Эрнани» (Гюго – о герое, стремившемся отомстить испанскому королю Карлу V за казнь отца – большой успех оперы), «Луиза Миллер» (Шиллер), «Макбет» (Шекспир – идея оперы – возмездие за захват власти путем кровавых преступлений).

В центре внимания: личная драма героев. Неоднозначная, трагическая личность (Макбет).

Характерно разрушение эстетических канонов итальянской сцены: смешение тембровых характеристик. Необходимо драматическое сопрано для Макбет. В арии Макбет впервые использует выразительную речевую декламацию.

После разгрома восстания 1848 года мироощущение Верди меняется. Его привлекает лирико-драматическая линия.

Верди оказывается в центре внимания, становится популярной личностью, в качестве делегата едет в Париж (борьба итальянцев против австрийцев) за помощью.

Верди познакомился с культурой Франции, присутствовал на премьере «Дамы с камелиями» Дюма-сына.

**Второй период творчества – 1850 – 1853 года.**

Верди пишет произведения, воплощающие традиции французского романтического театра.

«Риголетто» (Гюго, «Король забавляется», идея – противопоставление благородства простого человека, слуги развратному беспринципному королю), «Травиата» (Дюма «Дама с камелиями» - в основе сюжета – бытовая драма. Это лирико-психологическая опера. Идея – судьба женщины в буржуазном обществе), «Трубадур» (драма Гутьереса –

последователя драматургии Дюма – разоблачение мрачного феодального строя в Испании XV века, основной конфликт во вражде двух братьев).

Характерно: острые сюжетные ситуации, необычные, неожиданные характеры в динамике развития.

В пьесах – принцип романтических антитез: прекрасное (Герцог) – безобразное (Риголетто); возвышенное (Джильда) – низменное (Герцог); благородство (отец Альфреда) и падшая женщина (Виолетта).

Особенности музыкальной драматургии: на основе этого принципа строится конфликтная драматургия.

В 1840-х годов Верди сотрудничает с либреттистами: Салера, Сама, Камарана. Он предъявляет требования к либреттистам: психологическая выразительность. Задача Верди: слить либретто и музыкальную драматургию.

Опера построена по принципу контраста.

«Риголетто» - контраст между действиями: 1 д.- дои Риголетто, 2 д. - дом Герцога, 3 д. – таверна.

Контраст внутри действия. Например, «Риголетто» 1 действие: сцена бала, сцена Риголетто и Спарафучилле, сцена Джильды и Риголетто, Джильда и Герцог, сцена похищения.

Внутри сцены тоже контраст: в сцене бала – ситуация бала, развлечения и проклятье Монтероне.

Тема произведений: социальное неравенство, тема униженных и оскорбленных.

Жермон, Герцог, граф де Луна, падшая женщина – непростые герои.

Риголетто – прекрасный отец (Азучена – мать) явились людьми, поступки которых стали предтечей трагической судьбы их детей.

Например, Риголетто не мог простить Герцога, мстит ему.

Азучена похищает ребенка графа – месть.

Например, Монтероне, дочь которого в такой же ситуации, как и дочь Риголетто. Но он обвиняет Герцога, а не мстит ему.

Униженные мстят – и вот результат.

**Третий период: 1855 – 1870.**

Всего 6 опер ( в предыдущем периоде – 14 опер). Но с точки зрения художественного качества они совершенны.

Верди увлекается Шекспиром (Макбет, Король Лир – становятся любимыми произведениями).

Поиск либреттиста, но не было подходящего. Хорошее либретто очень важно для Верди.

Верди приглашают в Париж для написания оперы – это означает всемирное признание.

В 1855 году Верди пишет оперу «Сицилийская вечерня», либретто Эжена Скриба (он работал с Мейербером). Это Большая историческая опера: латинский сюжет, борьба партий, лирическая линия. Героическая опера – борьба народа над французскими угнетателями.

Верди не был доволен либретто, нужно было написать номера для балета, но Скриб не пошел ни на какие уступки.

1857 г. – «Симон Бокканегра» - написана для Италии (либретто Сомма).

1859 – «Бал-маскарад» - оказывается очень удачной оперой. Здесь усиливается роль лирико-драматической линии. По требованию цензуры действие оперы перенесено в

Америку. Поэтому изменены имена. Появился тип сильной женщины со сложным характером (Леди Макбет, Азучена, Индиана Ульрика).

Суть конфликта в переплетении политической и лирической интриги. Ричард – образ положительного правителя города, против которого организуют заговор и пытаются вовлечь в него верного друга Рената. Но все-таки после он переходит на их сторону и завершает смертью Ричарда на бале-маскараде.

В опере совмещаются лирико-драматические и комические моменты.

Опера является шагом вперед. Верди опирается на сквозное развитие. Деления на номера есть, но чувствуется преодоление этой структуры. Сцены сквозного развития.

Возрастает роль оркестра: оркестровые картины и приемы симфонизации: лейтмотивная система. Вокальная партия – усиление речевого декламационного начала.

В 60-е годы Верди пишет оперу «Силы судьбы» (1862) – написан по заказу дирекции петербургских императорских театров для театра итальянской оперы в Петербурге и поставлена там же в 1862 году. Верди 2 раза посетил Россию, но эта опера встретила холодный прием. Либретто Пиаве изобилует мелодраматическим ситуациями. Полодительные черты: повышение драматургических функций оркестра, обогащенная гармония, наличие лейтмотивов.

«Дон Карлос» (1867) (либретто Мери и дю Локля по драме Шиллера). Сюжет из истории Испании времен короля Филиппа II. Верди разоблачает католическую реакцию. Это модель Большой историко-романтической оперы. Позже в «Аиде» - разрушение канонов жанра. В этой опере Верди совмещает политическую и лирическую интригу.

Политическая – борьба испанцев с фламандцами. Вторая линия – лирическая – Дон Карлос и французская принцесса Елизавета – любовь (она потом станет женой отца).

В 1869 году Верди получил от правительства Египта заказ на оперу, постановкой которой должно было ознаменоваться торжество открытия Суэцкого канала.

Верди пишет оперу «Аида» на египетский сюжет. Дю Локль написал французский текст либретто в прозе, стихотворный перевод его на итальянский язык сделал Гисланцони.

Первая постановка  в Каире в 1871 году. Это произведение – последнее в жанре Большой исторической оперы. Отход от канонов жанра. Характерно: героико-патриотическая тема (борьба эфиопов против египтян), лирический и политический конфликты. Но в опере есть черты лирической драмы рока (судьбы обоих героев). Борьба между гражданским долгом и любовью.

После «Аиды» на протяжении 15 лет Верди новых опер не писал.

**Четвертый период творчества: 1872 – 1882.**

Создает ряд культовых духовных произведений: Реквием. Стабат матер.

Следующее произведение написано благодаря инициативе его друзей. Это последнее произведение в жанре музыкальной драмы.

Друзья зная, что Верди любит Шекспира, нашли либреттиста Арриго Бойто, который написал либретто к опере «Отелло» и подкладывают его Верди. Оно заинтересовало композитора, он усовершенствовал либретто. Закончил «Отелло» в 1885 году.

В 1886 году – премьера – потрясение общественности. Верди создал гениальную музыкальную драму.

Главная идея – обобщает все идеи драм Верди – борьба и зла.

Отличие решения этой темы: если предыдущие произведения были связаны с конкретными образами зла, здесь носителем зла является обыденный человек Яго, который совершает зло ради удовольствия совершить это зло

Он ничего не получает – никакой выгоды.

Отелло – тип гармонической, цельной личности. Он оказывается беззащитным перед этим злом, разрушается чувство (любовь). Благодаря любви Отелло становится тем, кто он есть. Но происходит разрушение его личности, разрушение гармонии жизни. Дездемона – это не образ, это тип прекрасной возвышенной героини. Оно – совершенство, символ гармонии.

Последняя опера «Фальстаф» - на сюжет комедии Шекспира. Идея – победа любви, добра и дружбы. Запутанный сюжет – комические несуразицы. Схема комической оперы сохраняется. Типичный комический персонаж хочет завести любовную интрижку с 3 красавицами: Алиса. Ее подруга Мак, и Куитли.

Опер Верди больше не писал. Пишет «Четыре духовные пьесы».

## Опера «Травиата» (1853)

**История создания**. Написана на сюжет пьесы Дюма-сына «Дама с камелиями» (познакомился с пьесой в Париже в 1852 году). Композитор обращается к психологической, семейно-бытовой драме. Пьеса привлекла Верди его жизненностью содержания, реальностью событий, тем, что содержит вопрос о положении женщины в буржуазном обществе, о лицемерии буржуазной морали. Впервые в истории оперного театра XIX века Верди обращается к воплощению столь современного сюжета (Травиата - означает – падшая женщина).

Премьера оперы провалилась. Первая постановка прошла в Венеции в марте 1853 года. Опера было освистана. Причина провала заключалась в необычности сюжета «Травиаты» для того времени: бытовая драма, в которой главная героиня – куртизанка, казалось дерзостью на оперной сцене. Бытовые сюжеты были приняты только в комической опере, но не в опере с трагическим содержанием. Вместо средневековья – современная обстановка, вместо романтики замков и подземелья – парижский салон или дача под Парижем, вместо герцогов и вельмож в камзолах и со шпагами – мужчины и дамы в современных костюмах – все это было слишком непривычно. Отчасти в этом виноваты певцы: хрипоте тенора, исполнителя роли Альфреда, смехотворная толщина исполнительницы – гибнущей от чахотки Виолетты, неудачный Жермон – все это способствовало провалу премьеры.

Успех к опере пришел через год. С 1855 года опера было поставлена во всех театрах мира, в том числе и в России в 1856 году. Верди дал новую редакцию оперы, обострив в ней действие. Значительным изменениям подверглось второе действие (заново написаны сцена и дуэт Жермона и Виолетты, ария Жермона). На первых порах Верди пошел на компромисс, отодвинув время действия в XVIII век, но вскоре вернулся к первоначальному замыслу.

**Жанр оперы.** Лирико-психологическая опера**.**

**Идея оперы.** Трагическая судьба женщины в буржуазном обществе

**Сюжет оперы.** Содержание оперы сосредоточено вокруг образа Виолетты – вначале легкомысленной куртизанки, под влиянием сильного чувства перерождающейся, но вынуждена подчиниться мещанским предрассудка «высшего света», глубоко страдая, она отказывается от своей любви. В этом основной конфликт оперы, где личная драма приобретает общественный смысл.

Первое действие. Куртизанка Виолетта Валерии устраивает у себя дома в Париже бал. Среди гостей присутствуют Альфред Жермон. С первой встречи Виолетта и

Альфред полюбили друг друга. здесь же на балу, он произносит нежные слова признания. Впервые в сердце Виолетты проникло большое, глубокое чувство. Виолетта останавливает Альфреда – она не достойна его чувства. Оставшись одна. Она предается радостным мечтам о любви и решает покончить со своим прошлым ради любви Альфреда.

Второе действие. Три месяца, как они вместе живут на даче под Парижем. Чтобы избежать материальной нужды, Виолетта тайно от Альфреда продает свое состояние. Случайно узнав об этом от служанки Виолетты, Альфред приходит в отчаяние и спешит в Париж: он должен смыть свой позор. Во время отсутствия Альфреда Виолетта получает письмо из Парижа от своей подруги Флоры Бервуа с приглашением на бал. Но Виолетта не хочет возвращаться к прошлому и решает отказаться от встречи со своими друзьями.

Неожиданно к Виолетте на дачу приезжает отец Альфреда Жорж Жермон. Цель его – убедить Виолетту отказаться от Альфреда, так как в силу предрассудков «высшего света» эта связь мешает браку дочери Жермона. С глубокой болью в сердце Виолетта вынуждена уступить. Они уезжает, оставив Альфреду записку. В ней Виолетта сообщает, что навсегда покидает его. Альфред в отчаянии. Его отец пытается утешить его. Не зная истинной причины отъезда Виолетты. Альфред, охваченный гневом и ревностью, клянется отомстить ей.

Узнав о том, что Виолетта приглашена на бал к ее подруге Флоре Бервуа, Альфред спешит туда же, чтобы отомстить ей. На балу у Флоры Альфред видит Виолетту, появляющуюся под руку с давним поклонником - бароном Дюфолем. Во время игры в карты Альфреду везет: он обыгрывает барона. Возникает ссора. Желая спасти Альфреда от дуэли с бароном, Виолетта просит Альфреда уехать. Альфред требует, чтобы она уехала с ним. Но Виолетта не может нарушить данного обещания. В бешенстве Альфред созывает гостей и публично оскорбляет Виолетту: рассказывая о том, что она ради него растратила все свое состояние, он гневно бросает к ее ногам кошелек с выигранными деньгами, этим самым как бы возвращая ей свой долг за ее любовь.

Третье действие. Всеми брошенная и забытая Виолетта смертельно больна. Из письма Жермона она узнает, сто Альфред на дуэли тяжело ранил барона и отправился в чужие края. Неожиданно приезжает Альфред. От отца он узнал всю правду. Он умоляет ее простить его, забыть все горести и клянется никогда не разлучаться с ней. Оба мечтают о счастье. Радость встречи омрачается болезнью Виолетты и предчувствием смерти.

Приезжает и Жермон. Он оценил благородство Виолетты и приехал благодарить ее. Раскаявшийся в том, что он разрушил счастье Виолетты, и решивший прижать ее к груди, как свою родную дочь. Но поздно. Виолетта умирает на руках Альфреда.

**Музыкальная драматургия.** Основана на передаче чувств героев, оттенков душевных состояний.

Виолетта – главная героиня оперы. Этот образ изменялся на протяжении произведения. Сначала игривая. Беззаботная, веселая, затем предстает как лирический образ, благородный, глубоко страдающая личность, трагический образ. После встречи с Альфредом.

Для характеристики образа композитор использует песенные и танцевальные жанры, наиболее важную роль играют ритм и интонации вальса. Кроме этого, композитор подчеркивает выразительность ее интонаций, использует напевную декламацию.

В Вокальной партии Виолетты выделяются две темы, приобретающие значение лейтмотивов ее любви к Альфреду: первый – из арии Виолетты (1 д.) «Вмиг озарила любовь, любовь моя», второй – из дуэта с Альфредом (2 д.) «Люби меня, Альфред».

Портрет Виолетты дан уже в оркестровом встпулении. В нем две темы. Первая – тема, предвещающая трагический исход драмы, гибель героини. Вторая тема – тема любви. Эти темы контрастируют между собой как темы жизни и смерти. Эпервая тема встпуления будет звучать во вступлении к третьему действию. Обнаруживается тематическая арка от начала оперы к ее концу.

Ария «Не ты ли мне в тиши ночной» (1 д.) – паузы, прерывистость интонаций.

Дуэт с Жермоном (2 д.) – страстная Виолетта, душевное волнение, говорит, что лучше умереть, чем расстаться с Альфредом. Тоска и грусть, благородство, решимость, отказ от своего счастья.

Дуэт с Афльфредом (2 д.) – сложные чувства, она скрывает все, глубокие переживания.

Ария Виолетты из 2 действия «Ах, зачем я здесь, о боже сжалься».

Последняя ария Виолетты «Простите вы навеки, о счастья мечтанья» – предчувствие смерти, прощается с жизнью. Счастьем, любовью. Страдания.

Дуэт Альфреда и Виолетты «Покинем край мы, где так страдали»

Альфред – более статичная характеристика. Представитель светского общества, лирический герой. Влюбленный. Но его отношение меняется к Виолетте, он не знает всего, но хочет отомстить, благородный по происхождению человек совершает далеко не благородный поступок – оскорбляет женщину. Затем он раскаивается, но поздно. Страдает.

Застольная песня Альфреда (1 д.), объяснение в любви во время вальса – ария «Ах, той любви, что весь мир наполняет силой могучею»,

Жермон – отец Альфреда. Находится под властью расхожих мнений, под властью предрассудков. Своим поведением он оскорбляет Виолетту и лишает счастья ее и своего сына. Однако в конце произведения, осознав свою ошибку, просит прощения у Виолетты.

Предстает как любящий отец – ария из второго действия «Чистую, с сердцем ангельским дочь мне судьба послала».

Ария, обращенная к Альфреду (2 д.) – «Ты забыл свой дом родной»

**Композиционная структура оперы.** 3 действия….

**Оперные номера**

**Арии и дуэты** – ведущее значение в раскрытии образов и действия.

**Хор –** мало хоровых сцен – хор гостей в доме Виолетты, во второй картине – бал у Флоры – хор – гадание цыганок «Кто знать судьбу желает», хор испанских матадоров «Жил Пикильо, сильный. Смелый андалузский матадор».

**Оркестр** – проходят лейтмотивы, характеристика чувств героев, который они скрывают (Виолетта). Вальс. Симфонизация оперы за счет лейтмотивной системы и все действие раскрывается через вальс.

Особенность оперы – опора на танцевальность, вальс.

## «Риголетто»

По пьесе Гюго «Король забавляется». Написана в 1851 году. Работа либреттиста Пиаве над переделкой драмы Гюго в оперное либретто проходила все время по указаниям Верди. Композитора привлекла в драме социальная идея: противопоставление

благородного простого человека, придворного шута Трибуле, переживающего большую трагедию, развратному французскому королю Франциску I.

Драма Гюго была в Париже запрещена цензурой, которая не без основания видела в образе распутного и подлого короля осуждение королевской власти вообще. Работа над либретто оперы была прервана из-за вмешательства цензуры, выставившей нелепые требования, от выполнения которых Верди решительно отказался. Но все же ему пришлось пойти на некоторые уступки: действие было перенесено из Парижа в маленькую итальянскую провинцию Мантую, французский король был заменен герцогом Мантуанским. Перенесение действия из Франции в Италию потребовало изменения имен действующих лиц: вместо Трибуле – Риголетто, вместо Бланш (дочь Требуле) – Джильда.

С большим трудом, при помощи друзей и своих многочисленных почитателей, Верди добился постановки оперы. Она шла на сценах Италии под различными названиями, нередко с произвольным изменением места и обстановки действия. Опера порой называлась: «Проклятье», «Шут», «Клара из Перта», «Лионелло».

Когда опера готовилась к постановке, Верди опасался преждевременного распространения знаменитой песенки Герцога «Сердце красавицы», он скрыл ее от исполнителя партии и дал ему песенку только на последней репетиции. И действительно, эта мелодия стала очень популярной, она стала народной.

Все переделки литературного источника не уничтожили **основную идею драмы** – противопоставление моральной чистоты и благородства простых людей развращенности аристократа-герцога. Осталась и идея трагедии социального неравенства.

**Жанр** – социально-бытовая, психологическая драма.. Она представляет собой музыкальную драму конфликтного содержания.

**Сюжет оперы.**

Первое действие. Был во дворце герцога Мантуанского. Герцог взволнован6 образ незнакомой девушки, которую он встретил в одном из храмов, не дает ему покоя. О своем новом увлечении герцог делится с приближенным Борса.

Появление в зале графини Чепрано рассеивает печаль герцога. Очарованный красотой графини, он клянется ей в любви. Ухаживания герцога замечают придворные, среди которых граф Чепрано. Шут герцога Риголетто зло издевается над графом Чепрано и советует герцогу нынче же ночью похитить графиню, взбешенный Чепрано клянется отомстить Риголетто.

Марулло, один из придворных герцога, распространяет сплетню, будто у шута Риголетто молодая любовница. Придворные решают осмеять шута и отомстить ему за злобные насмешки над ними.

Веселье бала нарушается приходом графа Монтероне. Отец обесчещенной герцогом дочери, граф Монтероне публично обличает герцога. В угоду герцогу Риголетто издевается над оскорбленным отцом. Разгневанный Монтероне проклинает шута.

Второе действие. Дом Риголетто. Здесь, вдали от дворца, шут воспитывает дочь. Часы свидания с Джильдой – единственная отрада в жизни Риголетто. Однако на сей раз встреча и беседа с дочерью омрачены тяжкими предчувствиями. Проклятье графа и недобрые мысли волнуют его. Риголетто поручает служанке Джованне, подкупленной приникшим в дом Риголетто герцогом, оберегать Джильду.

Проводив отца, Джильда предается воспоминаниям о встрече с юношей, пленившим ее воображение. Джильду подслушивает герцог. Неожиданно представ перед Джильдой и назвав себя бедным студентом, он пылко клянется ей в вечной любви. Джильда

отвечает ему взаимностью. Придлижение к дому неизвестных людей вынуждает герцога скрыться.

У дома Риголетто собираются придворные: они задумали похитить Джильду. Мучимый мрачными предчувствиями, Риголетто возвращается домой. Чтобы рассеять подозрения шута. Один из придворных рассказывает о готовящемся похищении графини Чепрано, которая живет рядом. Риголетто соглашается помочь придворным. Ему надевают на глаза маску, повязав ее сверху платком. Придворные уводят Риголетто в сторону дома графа Чепрано и тем временем похищают Джильду. Сорвав маску, Риголетто в ужасе узнает, что похищена его дочь.

Третье действие. Дворец герцога Мантуанского. Герцог возвращается после ночного похождения. Он разгневан: вернувшись вновь к дому Риголетто, герцог не встретил там Джильды. Он готов жестоко отомстить сопернику за похищение девушки. Придворные, желая развеселить его, рассказывают о ночном приключении – любовница Риголетто теперь во дворце. Слушая рассказ приближенных, герцог догадывается, что они похитили Джильду. Он устремляется в покои, где придворные укрыли девушку.

Входит Риголетто, он повсюду ищет дочь, скрывая отчаяние под напускной беззаботностью. Узнав, что Джильда во дворце, он просит вернуть ему дочь, но придворные глухи к мольбам и угрозам шута. Джильда в следах выбегает из покоев герцога. Риголетто клянется отомстить за позор дочери.

Четвертое действие. Ночь. Таверна убийцы Спарафучилле, куда тайно приходит герцог, увлеченный сестрой разбойника Маддаленой. Сюда Риголетто привел Джильду, чтобы убедить ее в непостоянстве герцога. Велев Джильде ехать в Верону, Риголетто договаривается со Спарафучилле об убийстве герцога и уходит с тем, чтобы в полночь вернуться за трупом врага.

Маддалена, восхищенная красотой герцога, уговаривает брата пощадить гостя и убить взамен Риголетто. Спарафучилле не соглашается. Желая любой ценой спасти герцога, Маддалена предлагает убить первого постучавшегося в дом спутника и мешок с телом отдать горбуну. Их разговор подслушивает Джильда, которая возвращается к дому Спарафучилле, чтобы еще раз взглянуть на герцога. Жертвуя собой во имя любви к герцогу, Джильда входит в таверну, где ее убивают бандиты.

В полночь к таверне вновь приходит Риголетто. Расплатившись со Спарафучилле и получив мешок с телом, Риголетто собирается бросить его в реку. Однако его внимание привлекает знакомый голос герцога, беззаботно распевающего песенку. Пораженный Риголетто раскрывает мешок и в убитом узнает свою дочь. Обезумевший от горя, он вспоминает проклятье Монтероне.

**Музыкальная драматургия.** Выстраивается по принципу контраста.

В пьесах – принцип романтических антитез: прекрасное (Герцог) – безобразное (Риголетто); возвышенное (Джильда) – низменное (Герцог).

Особенности музыкальной драматургии: на основе контраста строится конфликтная драматургия.

Контраст между действиями: 1 д.- дом Риголетто, 2 д. - дом Герцога, 3 д. – таверна.

Контраст внутри действия. Например, «Риголетто» 1 действие: сцена бала, сцена Риголетто и Спарафучилле, сцена Джильды и Риголетто, Джильда и Герцог, сцена похищения.

Внутри сцены тоже контраст: в сцене бала – ситуация бала, развлечения и проклятье Монтероне, ария Риголетто из 2 д., квартет из 3 д., дуэт Риголетто и Джильды из 1 д., и из 2 д.

**Образные характеристики героев.**

В центре оперы – трагический образ уродливого шута, он – развлечение двора, забава для общества. Это сложный образ. Он обладает незаурядным умом, но играет унизительную роль при дворе. В первой половине оперы Риголетто характеризуется как шут. Верди подчеркивает внешний облик этого образа – его ужимки, походка, гримасы. В оркестре причудливо острый ритм, акценты, мелодия извилиста. Например, Выход Риголетто «Доверье наше вы не оправдали, заговор ваш знаем», Песенка Риголетто (2 д.).

Этот человек ненавидит и презирает знать.

Но другая черта характера Риголетто раскрывается в его отношении к дочери. Любящий отец. Чувства отцовской любви проявляются в теплых интонациях в дуэте с Джильдой (1 д.) «Не говори о ней со мной», в монологе Риголетто (2 д.) «Старику дочь его возвратите», в дуэте с Джильдой (2 д.) «Ах! Плачь же, плачь, дорогая, лей слезы горькие». В музыке напевность, теплота, задушевность. Судьба карает его за издевку над Монтероне. Он становится невольным убийцей своей дочери.

Трагический образ Риголетто связан с лейтмотивом проклятья, которым открывается вступление к опере. На этом лейтмотиве будет строится первая часть монолога Риголетто «Куртизаны, исчадье порока», и его обращение к придворным «Прочь все теперь уйдите». Он обвиняет. В мелодии – взволнованность, напряженность, декламация, прерывистая речь, секундовые интонации.

Джильда – подчеркивается чистота образа. Светлый образ. Во второй картине первого действия, особенно в арии Джильды, проступают черты, которыми Верди обычно наделяет образы девичества, женского обаяния. Это музыка шаловливая, игривая, беззаботная. Композитор использует легкую подвижную мелодию, прихотливый ритм, виртуозные пассажи, песенность.

Во втором акте Джильда предстает уже иной. Ее рассказ о встрече с герцогом близок народной мелодии «В храм я вошла смиренно, богу принесть моленье». Ее партия становится драматической. Внедряется декламационное начало, интонации вздоха, стона. Эти интонации звучали во вступлении к опере и в дуэте с Риголетто (1 д.) «Ах, его печаль, его тоска невольно сердце тревожат и томят».

Герцог – за красивой внешностью скрывается порочный человек, легкомысленный. Он не наделен глубиной переживаний и мыслей. Пустой человек. Он не задумается над жизнью, его цель – развлечения, женщины. Подчеркивается его неглубина, духовная пустота. Поэтому композитор дает однообразную характеристику – опора на песню и танец.

Баллада Герцога «Та или эта я не разбираю, все они красотою как звездочки блещут» (1 д.). Ария Герцога «Вижу голубку милую с мольбой в нежном взоре» (2 д.). Песенка Герцога «Сердце красавицы» (3 д.). Его характеризуют интонации итальянских канцон: 6/8, легкая танцевальная мелодия. Им свойственны легкость, подвижность, острота ритма.

Придворные, окружающие Герцога, такие же порочные люди, легкомысленные. Верди использует жанры бытовой музыки – танец (ригодон, менуэт в первой картине), марш (марш, хор «Тише, тише» во второй картине первого действия, марш из второго действия). Музыка, характеризующая придворных интонационно также сходна с музыкой Герцога.

Главные действующие лица объединены в квартете 3 д. – это высшая точка развития драмы. Герцог, Джильда, Маддалена и Риголетто оказались связаны одной судьбой. Это

подчеркивается близостью вокальных партий. Участники драмы подхватывают интонации друг друга и дополняют их. Но вместе с тем, их партии индивидуальны.

**Оперные номера –** Верди драматизирует арии, внедряет в них речитативные моменты. Он стремится к органичному сочетанию песенности и декламационности. Например, монолог Риголетто.

В опере большое значение приобретают дуэты, в них партии героев индивидуализированы. Примером являются дуэты Джильды и Риголетто. В первом (2 к., 1 д.) выражение радости, во втором (2 д.) – выражение горя, страдания.

**Роль оркестра** – вырастает, но при ведущем значении вокальной мелодии. Оркестр вмешивается в сценическое действие, это не только гармоническая поддержка голосов. Например, буря в финале оперы - это не просто изобразительная картина, она дополняет и развивает драму чувств героев оперы.

Опера «Риголетто» - важный этап в утверждении новых принципов в творчестве Верди. В ней метод сквозного развития способствует преодолению номерной структуры, но в то же время Верди не нарушает завершенности действия.

**«Трубадур»**

Верди над этой оперой работал около года, закончил в 1851 году. Музыка написана за 40 дней. Композитор увлекся пьесой «Трубадур» испанского драматурга А. Гутьереса, последователя Гюго. Работа протекала в тяжелых условиях: мытарства с постановкой оперы «Риголетто», смерть матери, смерть либреттиста – все это затягивало окончание работы. Постановка оперы в 1853 году была успешной.

Крайне запутанное либретто: с нагромождением ужасов, с целым рядом эффектных, но малоправдоподобных ситуаций.

Идея - разоблачение мрачного феодального строя в Испании XV века, борьба за свободу личности.

Основной конфликт оперы заключается во вражде двух братьев: трубадур Манрико возглавляет восстание против графа ди Луна, не зная о своем кровном родстве с ним. Ди Луна приказывает казнить находящегося в заточении Манрико и лишь после его казни узнает от полуобезумевшей цыганки Азучены страшную тайну: он казнил своего родного брата.

Опера развивает те же музыкально-драматургические принципы – в основе конфликт.

В опере ярко противопоставлены образы трубадура Манрико и цыганки Азучены образу представителя феодальной власти графа ди Луна.

Музыкальные характеристики героев яркие и даются через вокальные средства.

Общий характер оперы порывисто-страстный, мятежный, драматически-напряженный.

Азучена – яркие вокальные мелодии. В этом образе Верди подчеркнул народные черты. вокальная партия Азучены пронизана песенностью (Песня Азучены «Пламя, взвиваясь, все озаряет»из 2 д., Песня Азучены «В милые горы мы возвратимся» из дуэта 4 д., Песня Азучены их терцета 3 д. «Да, я устала, ослабли силы»).

Трубадур Манрико имеет ярко героический характер (Песня Манрико из дуэта 2 д «Он сраженный лежал предо мною», Стретта Манрико из 3 д. «В груди пылает грозное пламя»). Героические интонации слышны в хоре цыган «Что может быть нам милее и краше» (2 д.), в хоре солдат из 3 д. «Вот нас сзывает труба полковая».

Образ Леоноры обрисован менее индивидуально, но и в ее партии много драматизма. Особенно ярко в финальном терцете, в котором последнее драматическое объяснение

Манрико с Леонорой происходит на фоне песни Азучены, мечтающей о вольных просторах родины.

**«Аида»**

**История создания.** В 1869 году Верди получил от правителя Египта заказ на оперу на египетский сюжет, постановкой которой должно было ознаменоваться торжество открытия Суэцкого канала. Вначале Верди отказался, но, будучи в Париже, получил повторное предложение через дю Локля - либреттиста. Верди познакомился со сценарием оперы, который ему понравился, и согласился написать оперу. Он увлекся оперой. Дю Локль написал французский текст либретто в прозе, стихотворный перевод его на итальянский язык сделал поэт Гисланцони. Многое в тексте либретто принадлежит самому Верди.

Живя в уединении, в деревне Сант-Агата, Верди быстро написал оперу. Первая постановка «Аиды» состоялась в столице Египта Каире в конце 1871 года. Сам Верди в Египет не поехал и на премьеры оперы не присутствовал. Но вскоре опера была поставлена в театре «Ла Скала» в присутствии композитора. успех оперы был триумфальный. В короткий срок опера стала известна по всей Европе.

Написанная по заказу египетского правителя, «Аида» вместе с тем по идее никак не соответствовала истинным намерениям правителя Египта. Он хотел прославить свое могущество.

**Идея.** Опера Верди наоборот стала произведением гуманистическим, воспевающим чистое чувство любви Аиды и Радамеса. Она вызывала сострадание к страждущим, угнетенным и ненависть к гнету и деспотизму в лице египетских жрецов. Верди разоблачает религиозный фанатизм, служащий орудием угнетения человеческого чувства.

**Жанр оперы**. По внешним признакам «Аида» - типичная большая опера с торжественными шествиями и процессиями, с маршами и балетами, с массовыми хоровыми сценами, с мощными ансамблями. Но есть в «Аиде» черты, которые отличают ее от большой оперы. Например, психологическая разработанность главных образов, их внутреннего душевного мира. Огромна в опере роль лирического начала.

Таким образом, в «Аиде» синтезируются 2 тенденции, 2 линии творчества Верди: героическая опера и лирико-психологическая опера.

**Сюжет.** В основе старинная египетская легенда.

Первое действие. Картина первая. Древний Египет. Город Мемфис. Верховный жрец Рамфис сообщает начальнику дворцовой стражи Радамесу о новой угрозе воинственных солдат-эфиопов. Рамфис говорит Радамесу, что богиня Изида указала ему, кто должен быть главным полководцем египтян в предстоящей войне.

Радамес один. Он взволнован, мечтает быть главным полководцем. Разбив полки врагов, он добьется освобождения Аиды – эфиопской девушки, которую он любит. Сейчас она рабыня дочери фараона Амнерис.

Мечты Радамеса нарушены появлением Амнерис. Она тайно любит Радамеса, старается выяснить причину его волнения. Уж не любовь ли волнует воина?

Приходит Аида. Она пытается скрыть смущение при встрече с Радамесом. Это не ускользает от ревнивого взора Амнерис. С притворной сердечностью Амнерис предлагает Аиде свою дружбу. Амнерис хочет узнать, о чем грустит Аида. Аиду страшит предстоящая война, она боится за свою страну. Амнерис не верит этому. Она готова жестоко отомстить рабыне, если ее подозрения подтвердятся.

Зал во дворце фараона. Он сообщает собравшимся, что на Египет напали враги – гонец принес весть о нашествии эфиопов. С ужасом узнают египтяне, что эфиопов ведет их отважный вождь – царь Амонастро.

Фараон назначает главным военачальником египетских войск Радамеса.

Аида одна. В душе ее мучительная борьба. Она желает победы любимому Радамесу рад эфиопами. Но ведь вождь эфиопов – Амонасро – ее отец! Не видя возможности примирить любовь к Радамесу с любовью к отцу и родине, Аида молит богов о смерти.

Картина вторая. Главный храм Мемфиса. Во время торжественного богослужения верховный жрец Рамфис вручает Радамесу священный меч.

Второе действие. Картина первая. В покоях Амнерис радостное ожидание. Близится торжественный час возвращение египетских войск, победивших эфиопов. Рабыни развлекают ее пением и танцами. Амнерис мечтает о Радамесе. Увидев вошедшую Аиду, Амнерис отпускает рабынь. Желая испытать девушку, Амнерис коварно сообщает о гибели Радамеса. Аида не может скрыть своего отчаяния. Ревность и гнев охватывают Амнерис. Но, чтобы узнать правду до конца, она прибегает к последней уловке: «Радамес жив».

Аида не может скрыть своей радости. Сомнения нет: Аида любит Радамеса. Амнерис возмущена. В гневе она напоминает Аиде о том, что она дочь фараона. Забывшись, Аида едва не проговаривается. Что она тоже дочь царя. Амнерис требует, чтобы Аида забыла Радамеса. С площади доносятся звуки фанфар, возвещающих о приближении египетских войск. Аида обещает дочери фараона отказаться от своей любви. Она молит богов избавить ее от мучений - послать ей смерть.

Картина вторая. Городская площадь в Фивах. На площади народ, воины, дворцовая знать.

Появляются фараон, Амнерис, верховный жрец и свита. Фараон приветствует героя Радамеса. Желая достойно вознаградить Радамеса за победу над врагами, фараон отдает ему руку своей дочери Амнерис.

Действие третье. Лунная ночь. Берег Нила. На берегу храм Изиды. Накануне свадьбы Амнерис в сопровождении верховного жреца прибыла в храм Изиды испросить благословения богини на свой брак.

На берегу Нила Аида ждет встречи с Радамесом. Она вспоминает родную страну и мысленно с ней прощается. Неожиданно появляется ее отец Амонасро. Он знает о любви Аиды и Радамеса. Он напоминает Аиде о жестокости врага и сообщает ей, что эфиопы снова взялись за оружие. Надо только узнать, по какому пути пойдут враги, чтобы там устроить засаду. Амонсро подсказывает: Радамес - военачальник египтян, и он любит Аиду…

Появляется Радамес.

…Аида с ужасом отвергает предложение отца. Амонасро в гневе. Он отрекается от дочери, которая отдает врагам на истребление свой родной город. Потрясенная упреками отца, Аида клянется помочь родной стране.

Аида предлагает Радамесу бежать с ней. Она рисует картины счастья в ее родном краю. Не в силах снести страстные упреки Аиды, Радамес соглашается бежать.

Аида выпытывает у Радамеса маршрут его войска. Ответ Радамеса подслушивает Амонасро. Радамес понимает, что стал предателем родины. Из храма выходит Амнерис и верховный жрец. Дочь фараона слышит разговор Радамеса, Аиды и Амонасро. Рамфис зовет стражу. Аида и ее отец спасаются бегством. Радамес отдает себя в руки Рамфиса.

Действие четвертое. Картина первая. Мрачное подземелье в зраме. Сюда приходит Амнерис. Она приказывает привести Радамеса. Она старается убедить его оправдаться перед жрецами. Радамес молчит. Амнерис признается в своей любви – она все готова отдать за него. Но Радамес любит Аиду и не скрывает этого от Амнерис.

Появляются жрецы. Их суровый вид усиливает отчаяние Амнерис. Жрецы выносят приговор: Радамес будет заживо замурован в каменной могиле. Амнерис проклинает палачей и без чувств падает на каменные плиты.

Картина вторая. Под огромным сфинксом вырублена могила Радамеса, он заживо замурован здесь. Мысль об Аиде не оставляет его.

Неожиданно появляется Аида. Узнав о страшном приговоре, вынесенном Радамесу, она тайком приникла в склеп. Заживо погребенные в подземелье, Радамес и Аида прощаются с жизнью.

Значение дуэтов

## Музыкальная культура Франции второй половины XIX века

После революции 1848 года французская музыкальная культура вступила в сложный и трудный период. Париж — еще в недавнем прошлом крупнейший музыкальный центр Европы — ныне утратил свое передовое значение. Осталась позади пора наибольшей славы Мейербера — она относится к 30—40-м годам; в эти же десятилетия Берлиоз создал свои лучшие произведения — теперь он вступил в полосу кризиса; Шопен, прочно связанный с парижской музыкальной жизнью и являвшийся ее украшением, умер; Лист к этому времени покинул Францию, обосновавшись в Германии. Правда, к концу 50-х и в 60-х годах появляется ряд новых имен: Оффенбах, Гуно, Бизе, Сен-Санс и другие.

Политическая обстановка также была сложной. Французская революция 1848 года, затем императорство Луи Бонапарта (племянник Наполеона I), который назвал себя Наполеоном **III**. Он сумел использовать всеобщее народное недовольство монархией Луи Филиппа и, ловко лавируя между различными социальными группами французского населения, стравливал их.

В ближайшие два десятилетия Наполеон **III** довел страну до полного государственного развала. Франко-прусская война 1870 года с жестокой наглядностью обнажила убожество империи. Страна была охвачена лихорадочным возбуждением: страсть к наживе, к биржевым спекуляциям проникла всюду — все было продажно. Страна получила названия Вторая империя.

Наполеон **III** вверг Францию в непрерывные войны с Россией (так называемая Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой и, наконец, с Германией. Эти войны рождали порой видимость успеха, хотя ничего, кроме вреда, не приносили экономике страны.

Тем временем устраивались пышные зрелища по поводу любого общественного события, будь то приезд английской королевы Виктории или персидского шаха Фарука, коронация Александра II в Петербурге, смерть народного поэта Беранже или похороны прославленных композиторов Мейербера и Россини. Каждое из этих событий сопровождалось роскошными церемониями: войска маршировали под оглушительные звуки меди сводных оркестров, давались концерты со многими тысячами участников. Это

была внешняя парадная сторона жизни Парижа. Город преображался: сносились старые дома, целые кварталы — Париж перестраивался на буржуазный лад.

В общественной жизни Франции большое место заняли зрелищные предприятия. К 1867 году, когда в связи с Всемирной выставкой празднества достигли апогея, Париж имел 45 театров, из них 30 отдавали предпочтение легким жанрам.

Общественная атмосфера во многом определяла тенденции в музыке. В ней большое развитие получили легкие, развлекательные жанры: танцы, песни. Они звучали везде — в бульварных театрах, варьете, садовых концертах. Порой разыгрывались и небольшие фарсы-водевили на злободневные темы. В 50-х годах на этой основе возникла о п е р е т т а .

Это наложило отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно театра «Гранд опера». Воздействие этой новой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «большой о п е р ы», зрелищно-монументального жанра.

Драматургия Скриба — Мейербера, высшим достижением которой явились «Гугеноты» (1836), исчерпала себя. Сам Мейербер после «Пророка» (1849), представлявшего собой шаг назад по отношению к «Гугенотам», обратился к иным исканиям, ибо не могли увенчаться успехом попытки воплощения героически-действенного начала или народно-национальных идеалов в атмосфере развлекательности и всеобщего веселья. Это не удалось сделать даже Берлиозу, стремившемуся в опере «Троянцы» (1859) воскресить традиции трагедий Глюка. «Большая опера» переживала кризис. В нее не смогли вдохнуть жизнь и представители последующего поколения — Гуно, Сен-Сане, Массне и другие.

Серьезный кризис переживала и комическая опера из-за обеднения содержания, тяги к внешней развлекательности. Но по сравнению с «большой» оперой в этой области творческая активность проявлялась интенсивнее. Долгие годы работали в этом жанре Даниель Франсуа О б е р (умер в 1871 году, но еще в 1869-м — в возрасте 87 лет! — написал свою последнюю комическую оперу) и Амбруаз Т о м а (умер в 1896 году); в комическом жанре пробовали свои силы Визе (правда, его юношеская опера «Дон Прокопио» при жизни автора не была поставлена), С е н - С а н с и Г у н о ; не забудем, наконец, что «Кармен» была задумана Бизе как комическая опера.

Богатый опыт, накопленный комической оперой в обрисовке повседневной жизни, реальных типов и современного быта, не прошел даром: он способствовал становлению новых жанров оперетты и лирической оперы.

С конца 50-х и в 60-х годах утвердилась лирическая опера, для которой стали характерны обыденные реалистические сюжеты, эмоциональность, лирика. В более скромной лирической опере правдиво, искренне раскрывался внутренний мир человека. Например: «Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно, «Искатели жемчуга» Бизе, «Лакме» Делиба, «Манон» и «Вертер» Массне.

Французской лирической опере были свойственны сюжеты из различных эпох – древнего мира, средневековья и современные сюжеты, заимствованные из классики. Но при этом задача было одной – изображение любовной драмы с ее переживаниями, часто заканчивающейся трагически. В лирической опере социальная драма уступила место драма личной, интимной. В связи с этим, выдвигается частная антреприза нового музыкального театра, получившего название «Лирического» (просуществовал с 1851 по 1870 год).

Традиции французской комической оперы преломились в жанре французской классической оперетты. Создателем ее был Жак Оффенбах. Оперетта заключала в себе

новые черты: независимо от сюжета, она являлась замаскированной пародией и сатирой на буржуазные нравы Парижа периода Второй империи. Но основное в оперетте – легкая комедийность и развлекательность.

Большое значение получает жанр балета. Он предстает как самостоятельный законченный хореографический спектакль, в котором драма действующих лиц, раскрывается только средствами танца, жеста, мимики, пластики в сочетании с оркестровой музыкой. Романтический характер придавали балету сказочные сюжеты, переплетение бытовых и сказочных сцен. Например, Адольф Адан «Жизель», «Корсар». Лео Делиб «Ручей», «Коппелия», «Сильвия».

Под конец данного периода намечается некоторое оживление и на концертной эстраде. Это выступления солистов пользовались успехом. но на крайне низком уровне стояла симфоническая и камерная культура. Правда, существовал оркестр парижской консерватории, организованный в 1828 году дирижером Франсуа Габенеком из состава ее профессоров; но, во-первых, выступления оркестра были редкими, а во-вторых, не отличались художественным совершенством. В 50-х годах дирижер Жюль Падлу составил молодежный оркестр из числа студентов (при Обществе молодых артистов консерватории), а в следующем десятилетии сумел привить публике интерес к симфонической музыке.

Кризис концертной жизни по сравнению с театральной связан с тем, что в консерватории мало внимания уделяли воспитанию у композиторов художественного вкуса к инструментальной музыке. У композиторов преобладало внимание к сценическим жанрам. Сен-Санс: «Во Франции настолько любят театр, что молодые композиторы, когда пишут музыку для концертов, не могут обойтись без него и вместо произведений подлинно симфонических часто дают сценические отрывки, марши, празднества, танцы и шествия, в которых идеальная мечта симфонии подменена наглядной реальностью театральных подмостков».

В 50-х годах выступили со своими первыми симфониями Гуно (1851), Сен-Санс (1853), Бизе (1855; при жизни композитора эта симфония не была исполнена). В этой области музыкального творчества наступил перелом в результате общественного подъема на рубеже 60—70-х годов. Расцвета французская симфоническая музыка достигает в последней трети XIX века. После смерти Берлиоза (1869), уже через год Париж проводит в праздничной обстановке берлиозовские торжества и Берлиоз провозглашается национальным гением.

Постепенно намечались изменения во всем французском искусстве. В нем сосуществовали разные направления: романтизм, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм.

В живописи выдвинулся Гюстав Курбе, Эдуар Мане, автор нашумевших картин «Олимпия», «Завтрак на траве».

Глубже отражала противоречия современной жизни и литература — во второй половине века ее выдающимися представителями являлись Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Шарль Бодлер, Поль Верлен.

В музыке заявили о себе новые реалистические образы и сюжеты.

Французские историки называют это время периодом Обновления. В последней трети XIX века не столько обновлялось французское музыкальное искусство, сколько в нем отчетливее выявились те художественные тенденции, которые наметились ранее.

Оживление в общественной жизни заметно сказалось в концертно-театральной жизни. Широкий размах приобрела деятельность театра Комическая опера, на сцене которого ставились произведения различных жанров, в том числе и современных

французских авторов: Бизе, Дебюсси. Большое количество симфонических концертов — их проводили в Париже две организации: одну возглавлял дирижер Эдуар Колонн (существовала с 1873 года), другую — Шарль Ламурё (с 1881-го). Начали систематически даваться и камерные концерты.

Во Франции организуется Национальное общество. Оно было создано в 1871 году по инициативе Сен-Санса, при участии Франка. Они преследовало цель пропаганды произведений французских авторов. Это общество регулярно организовывало концерты современной музыки и за 30 лет дало свыше 300 концертов.

Выдвигается ряд других композиторов и деятелей национального искусства: Эдуар Л а л о , Эмманюэль Ш а б р и е , Венсан д'Э н д и, Анри Д ю п а р к, Жильбер Дюпре. Сформировалась и парижская скрипичная школа, возглавленная Анри В ь ё т а н о м

**РЕКОМЕНДУЕМАЯ** ЛИТЕРАТУРА

*Друскин М.* Вступительная статья. I. Основные художественные течения // Французская музыка второй половины XIX века. М, 1938. С. 5—20.

*Роллан Ромен.* Очерк музыкального развития Парижа начиная с 1870 г. // *Роллан Ромен.* Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1989. Вып. 4. Музыканты наших дней. Стендаль и музыка. С. 162—202.

## Жак Оффенбах (1819 – 1880) – классик французской оперетты

Термин «оперетта» возник в XVIII веке – означал «маленькая опера». Оперетта – это музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера соединяются с разговорными диалогами, сценами. В основу музыкальной драматургии положена форма массово-бытовой и инструментальной музыки. основу оперетты составляет танец, песня, куплеты. Но в оперетту проникают традиции оперного жанра. В ней используются традиционные оперные формы: арии, дуэты, хоры.

Оффенбах добился широчайшего признания во времена Второй империи. В его творчестве отразились черты действительности. Оффенбах является классиком французской, точнее сказать, парижской оперетты.

Парижская оперетта — порождение Второй империи. Это зеркало ее общественной жизни, дававшее изображение современных негативных сторон и пороков общества. Оперетта выросла из театральной интермедии или спектаклей на современные сюжеты, откликавшихся на злободневные темы дня. То, что не сумела сделать комическая опера, то есть насытить спектакль современным содержанием и современным строем музыкальных интонаций, сделала оперетта.

Этот жанр был несколько легкомысленным, веселым по характеру, насмешливый и фривольный по содержанию. Авторы оперетты использовали анекдотические сюжеты, нередко почерпнутые из бульварной газетной хроники, и стремились прежде всего к тому, чтобы создать забавные драматургические сцены, остроумный литературный текст. Музыка играла подчиненную роль (в этом существенное отличие парижской оперетты от венской). В ней преобладали веселые куплеты и танцевальные номера, и обширные прозаические диалоги. Все это снижало художественную и собственно музыкальную ценность опереточных спектаклей.

Однако в творчестве Оффенбаха оперетта обновлялась социальным обличительным содержанием. В нее проникали элементы сатиры, острой злободневности, а музыка

приобретала важное драматургическое значение, проникаясь общедоступными бытовыми интонациями.

Жак Оффенбах в истории зарубежной музыки предстает не только как композитор, автор оперетт, но и как дирижер (работал в известном драматическом театре «Комеди франсез»), исполнитель-виолончелист, общественный деятель. В 1855 году Оффенбах открыл собственный театр, называвшийся «Парижские буффы». Оффенбах является не только автором музыки своих оперетт, но и соавтором литературного текста, режиссером-постановщиком, дирижером, антрепренером труппы.

До Оффенбаха оперетты писал композитор Флоримон Эрве, он является одним из родоначальников опереточного жанра. Благодаря ему Оффенбах обратился к оперетте. В 50-е годы Эрве привлек к созданию своих одноактных опретт Делиба и Оффенбаха.

1858 год — перелом в судьбе композитора. Это год премьеры его первой большой оперетты «Орфей в аду», выдержавшей подряд 288 представлений. Далее следуют, если назвать наиболее известные произведения, «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Героль-штейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). 15 лет напряженной работы.

Но крах Второй империи внезапно обрывает блестящую карьеру Оффенбаха. Его оперетты сходят со сцены. В 1875 году он вынужден объявить себя банкротом. Состояние потеряно, театральная антреприза распущена, авторские доходы идут на покрытие долгов. Чтобы прокормить семью, Оффенбах выезжает на гастроли в США, где в 1876 году дирижирует садовыми концертами. И хотя он создает оперетты «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбурмажора» (1879) — произведения, которые не только не уступают по своим художественным качествам предшествующим, но даже превосходят их, открывают лирические стороны большого таланта композитора, — он добивается лишь посредственного успеха.

Оффенбах поражен серьезной болезнью сердца. Но в предчувствии скорой кончины он лихорадочно работает над своим последним сочинением — лирико-комедийной оперой «Сказки Гофмана». Ему не пришлось присутствовать на премьере: не закончив партитуру, он умирает 5 октября 1880 года.

Оффенбах — автор свыше 100 музыкально-театральных произведений. Большое место в его наследии занимают интермедии, фарсы, миниатюрные спектакли-обозрения. Однако и количество двух- или трехактных оперетт исчисляется десятками.

Сюжеты его оперетт разнообразны: здесь и античность («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»), и образы популярных сказок («Синяя Борода»), и средневековье («Женевьева Брабантская»), и перуанская экзотика («Перикола»), и реальные события из французской истории XVIII века («Мадам Фавар»), и быт современников («Парижская жизнь»), и т. д. Но все это объединено основной темой — изображением современных нравов. Везде у Оффенбаха действуют современники, пораженные общими пороками — развращенностью, коррупцией. При этом немало места отводится развлекательным, откровенно эротическим моментам, и злая издевка нередко вытесняется пустым острословием.

В таком смешении социально значительного с анекдотическим, сатирического с фривольным заключается недостаток оперетт Оффенбаха. Вот почему из большого наследия композитора лишь немногое сохранилось в театральном репертуаре. К тому же литературные тексты его произведений, несмотря на остроумие и сатирическую

заостренность, во многом поблекли, так как устарели содержащиеся в них намеки на злободневные факты и события.

Можно наметить три разновидности оперетт Оффенбаха:

1. оперетты-пародии («Прекрасная Елена»),

2. комедии нравов («Парижская жизнь»),

3. лирико-комедийные оперетты («Перикола»).

1. Обращаясь к сюжетам античности, Оффенбах их язвительно пародировал: так, мифологический певец Орфей представал влюбленным учителем музыки, целомудренная Эвридика — легкомысленной, всесильные же боги Олимпа превращались в беспомощных и сластолюбивых старцев. С той же легкостью Оффенбах перекраивал на современный лад сказочные сюжеты и популярные мотивы романтических романов и драм. Так он раскрывал в старых сюжетах актуальное содержание, но одновременно пародировал привычные театральные приемы и стиль оперных постановок, издеваясь над их окостеневшей условностью.

2. В комедиях нравов использовались оригинальные сюжеты, которые прямее и острее обличали современные буржуазные отношения.

3. Начиная с «Песни Фортунио» (1861), сильнее проявилась лирическая струя — в них стиралась грань, отделявшая оперетту от комической оперы. И привычная насмешливость покидала композитора: в изображении любви и горя Периколы или Жюстины Фавар он передавал неподдельную искренность чувств, задушевность. Эта сторона его дарования усилилась в последние годы жизни и получила свое завершение в «Сказках Гофмана». Романтическая тема о недостижимости идеала, о призрачности земного существования здесь выражена в свободной форме: каждый акт оперы имеет свой сюжет, создает определенную «картину настроения». Мало действия, много чувства.

В течение долгих лет Оффенбаха волновал этот замысел. Еще в 1851 году в одном парижском драматическом театре был показан пятиактный спектакль «Сказки Гофмана». На основе ряда новелл немецкого писателя-романтика авторы пьесы Жюль Барбье и Мишель Карре сделали самого Гофмана героем трех любовных авантюр; их участницы — бездушная кукла Олимпия, смертельно больная певица Антония, коварная куртизанка Джульетта. Каждое приключение завершается драматической катастрофой: на пути к счастью неизменно встает, меняя свой облик, загадочный советник Линдорф. И столь же изменчив ускользающий от поэта образ возлюбленной. В основе событий лежит новелла Гофмана «Дон-Жуан», в которой писатель рассказывает о своей встрече с известной певицей. Остальные образы заимствованы из других новелл: «Золотой горшок», «Песочный человек», «Советник Креспель» и др.

Оффенбаха, всю жизнь порывавшегося написать комическую оперу, увлек сюжет пьесы, где так своеобразно переплелись бытовая драма с фантастикой. Но лишь спустя 30 лет он смог воплотить свою мечту — и то не полностью: закончить произведение помешала смерть. Клавир был инструментован Эрнестом Гиро; премьера состоялась в 1881 году, и с тех пор «Сказки Гофмана» прочно вошли в мировой театральный репертуар, а лучшие музыкальные номера приобрели широкую известность".

Музыкальный язык оперетт Оффенбаха. Оффенбах – мастер легкой песенно-танцевальной музыки. Композитор опирается на французский городской фольклор. И соединяет черты стиля Моцарта, Россини, Вебера. Вместе с тем музыка Оффенбаха индивидуальна, своеобразна. Главные в ней мелодия и ритм.

Мелодичность – главное качество музыки Оффенбаха. Ритмы разнообразны: маршевость, пунктирный ритм, ритм баркаролы на 6/8, темпераментные испанские

ритмы болеро, легкий ритм вальса. Особо велика роль популярных в то время танцевальных ритмов — кадрили, галопа, канкана.

Оркестр - простота и прозрачность звучания сочетается с яркой красочностью и колористичностью.

Художественные достоинства музыки Оффенбаха обеспечили ей длительную, устойчивую популярность — она звучит и в театре, и в концертном исполнении. Замечательный мастер комедийного жанра, но в то же время и тонкий лирик, Оффенбах принадлежит к числу видных французских композиторов второй половины XIX века.

**СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОФФЕНБАХА**

О п е р е т т ы (всего около 100)

«Орфей в аду», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1874) «Женевьева Брабантская», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1875) «Дафнис и Хлоя», либретто Клервиля и Кордье (1860

«Песнь Фортунио», либретто Кремье и Галеви (1861) «Прекрасная Елена», либретто Мельяка и Галеви (1864) «Синяя Борода», либретто Мельяка и Галеви (1866) «Парижская жизнь», либретто Мельяка и Галеви (1866) «Герцогиня Герольштейнская», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Робинзон Крузо», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Перикола», либретто Мельяка и Галеви (1868, новая редакция — 1874 «Мадам Фавар», либретто Шиво и Дюрю (1878) «Дочь тамбурмажора», либретто Шиво и Дюрю (1879)

О п е р ы (всего 2)

«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре (окончена Э.Гиро)

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я «Заметки путешествующего музыканта» (1876)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Владимирская А.* Орфей Парижа: Жак Оффенбах // *Владимирская А.* Звездные часы оперетты. Л., 1991. С. 12—36.

*Соллертинский И.* Жак Оффенбах // *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 210—233.

## Лирическая опера в творчестве Шарля Гуно (1818 – 1893)

К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса, в музыкальном театре наметились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных чувств и с к л ю ч и т е л ь н о й личности сменилось интересом к жизни о б ы к н о в е н н о г о, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных, задушевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к бытовых жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю интонаций.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых средств выражения наметились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдье, Герольда и Галеви. Но полностью эти тенденции проявились лишь к концу 50-х и в 60-х годах.

Первой лирической оперой стал опера «Фауст» Гуно (1859), далее лирическая опера развивалась: 1863 - «Искатели жемчуга» Бизе, 1863— «Мирейль» Гуно, 1866 — «Миньон» Тома, 1867— «Ромео и Джульетта» Гуно, 1867 — «Пертская красавица» Бизе, 1867— «Гамлет» Тома.

Несмотря на отличия, перечисленным операм присущ ряд общих черт. В центре стоит изображение личной драмы. Обрисовке лирических чувств уделено главное внимание; для их передачи композиторы широко обращаются к интонациям романса. Большое значение приобретает также характеристика реальной обстановки действия.

Но при всей принципиальной важности этих новых завоеваний у лирической оперы был один недостаток: не хватало больших идей, философского содержания. Романы Гёте или трагедии Шекспира лишались большой обобщающей идеи, остроты выражения жизненных конфликтов, подлинного размаха страстей.

Однако несомненным достижением лирических опер явилась демократизация музыкального языка. **Гуно** был первым среди своих современников, кому удалось закрепить эти положительные качества. Уже одним «Фаустом» Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры.

Эволюция оперного творчества Гуно:

С начала 50-х годов Гуно активнее входит в музыкальную жизнь Парижа. Премьера его первой оперы, «Сафо», состоялась в 1851 году; далее следовала «Окровавленная монахиня» — в 1854-м. Оба произведения, поставленные в «Гранд опера», отмечены неровностью, мелодраматизмом. Они не имели успеха.

Значительно теплее был принят «Лекарь поневоле» (по Мольеру), показанный в 1858 году в Лирическом театре: комический сюжет, реальная обстановка действия, живость характеров пробудили новые стороны таланта Гуно. В полную силу они проявились в следующем произведении.

Это был «Фауст», поставленный на сцене того же театра в 1859 году. Не сразу зрители полюбили оперу, осознали ее новаторскую сущность. Только через 10 лет она попала в «Гранд опера», причем были заменены речитативами первоначальные диалоги и добавлены балетные сцены. В 1887 году здесь прошел 500-й спектакль «Фауста», а в 1894-м году праздновалось его тысячное исполнение (в 1932-м — двухтысячное).

После этого мастерски написанного произведения в начале 60-х годов Гуно сочинил две посредственные комические оперы, а также большую оперу «Царицу Савскую». Обратившись затем в 1863 году к поэме провансальского поэта Фредерика Мистраля «Мирейль», Гуно создал произведение, многие страницы которого выразительны, покоряют тонким лиризмом.

**Опера «Ф а у с т»** - лучшее произведение Гуно. Это классический образец французской лирической оперы со всеми ее достоинствами и некоторыми недостатками.

Глубокое философское содержание гётевского «Фауста» (точнее, первой части поэмы) лишь поверхностно затронуто в опере. Ее сюжет трактован в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты заняла первенствующее положение, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля. Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с художественным совершенством.

Сюжет оперы.

Пролог. Старый доктор Фауст, отчаявшийся познать тайны бытия, решает умереть, выпив чашу с ядом. Но жизнь еще манит его к себе, народная песня за окном говорит о радости и счастье бытия. Фауст вызывает злого духа. Мефистофель предлагает старому ученому власть, богатство, славу, однако Фауст просит самое прекрасное – он просит вернуть ему молодость и любовь. Злоц дух может совершить чудо, но взамен требует душу Фауста. Фауст согласен, он выпивает волшебный напиток и превращается в юношу.

Первое действие. На площади веселятся горожане. Друзья провожают Валентина на войну. Валентин поручает своему другу Зибелю сестру Маргариту. К веселой компании присоединяется Мефистофель. К удивлению и ужасу присутствующих он показывает свое страшное могущество и злую власть над людьми и природой. Среди танцующих горожан появляеся Маргарита. Фауст хочет проводить ее и предлагает ей руку. Смущенная девушка отвергает руку неизвестного вельможи и убегает.

Второе действие. В саду перед домом Маргариты Зибель собирает цветы и кладет букет у дверей дома, но цветы, заклятые злым духом, мгновенно вянут. На пороге дома Маргариты Мефистофель и Фауст ставят ларец с драгоценностями и уходят. Маргарита появляется в саду. Она с восхищением вспоминает встречу с юным вельможей, его красоту и учтивость. Увидев ларец с драгоценностями, Маргарита надевает их и любуется собой в зеркале. Появившийся Мефистофель заводит любезный разговор с соседкой Маргариты Мартой, а Фауст в это время признается в любви Маргарите. Мефистофель произносит волшебные заклинания, которые должны обурманить Маргариту, она будет не в силах сопротивляться мольбам Фауста.

Третье действие. В церкви Маргарита в стыде и горе молится о прощении своего греха. Но голоса зхлых духов сулят ей вечные муки. По улицам города проходят возвращающиеся из похода солдаты, народ приветствует их. Валентин ищет среди встречающих свою сестру. Мефистофель издевается в злой, насмешливой серенаде над обманутой девушкой. Валентин, узнав о бесчестье своей сестры, вызывает на поединок Фауста и падает сраженный его ударом. Умирая, Валентин проклинает свою несчастную сестру.

Вальпургиева ночь. Адский праздник - шабаш ведьм в диких горах ночью. Мефистофель приводит сюда Фауста, чтобы он забыл Маргариту. Но Фауст всюду видит образ загубленной им несчастной девушки. Мефистофель силою своих чар превращает дикую оргию в картину мирной жизни в солнечной долине, где царит радость. Но ничто не может дать забвения Фаусту.

Обезумевшая орт горя Маргарита убила свое дитя и заточены в тюрьму. Наутро она будет казнена. Проникнув в тюрьму, Фауст молит Маргариту бежать с ним. Но Маргарита безумна и, видя рядом с Фаустом зловещую фигуру Мефистофеля, падает без чувств. Входит стража – Фауст и Мефистофель вынуждены скрыться. Маргарита умирает, и ангелы возносят ее душу на небеса.

Музыкальная драматургия. Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Гуно сосредотачивает внимание на образе Маргариты. Он подчеркивает только из-за нее Фауст покидает Мефистофеля. Маргарита – центральный образ, простая, обаятельная немецкая девушка, женственная, поэтичная, лирический образ.

В дальнейшеи этот образ драматизируется. Происходит его развитие. Маргарита убивает своего ребенка – она мучается, раскаивается. Сцена перед храмом.

В конце оперы она безумная.

Лирическая линия развития этого образа – завязка на площади, сцена знакомства.

Во втором действии – кульминация этой линии – сцена в саду (дуэт Маргариты и Фауста).

Третье действие – переломное – происходит драматизация образа Маргариты – сцена перед храмом.

Четвертое действие – драматическая кульминация – сцена в тюрьме.

С этой линией связаны лейттема любви – хорального склада. Когда Мефистофель предлагает Фаусту любить Маргариту, впервые звучит эта тема. Далее она звучит в дуэте Маргариты и Фауста.

Фауст охарактеризован односторонне – стратсный, пылкий влюбленный. Например, есть лейттема «страстного упоения молодостью» - она проводится несколько раз. Впервые звучит в интродукции. Лейттема «достигнутого счастья» - звучит в конце второго действия.

Мефистофель – другая сфера интонаций – ирония, издевка – куплеты Мефистофеля, серенада Мефистофеля.

Во втором действии в сцене заклинания цветов – открывается его демоническая сущность.

Характерная черта оперы - опора на бытующие жанры. В частности, он изобретательно применяет вальсовое начало (в финальной сцене II акта, куплетах Зибеля, «арии с жемчугом» Маргариты и т. д.).

Бытубщие жанры широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Например, пасторальноезвучание хора, вторгающееся в размышления Фауста о жизни (в интродукции), народные сцены на площади (в первом действии), воинственный хор солдат. В опере много Катин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду. Им противопоставлены кулья ученого, церковь, тюремная камера. Такми контрастами определяется чередование картин, и действие внутри сцен. Это придает опере динамичность развития.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУНО

**О п е р ы** (всего 12)

«Сафо», либретто Ожье (1851, новые редакции — 1858, 1884), «Окровавленная монахиня», либретто Скриба и Делавиня (1854), «Лекарь поневоле», либретто Барбье и Карре (1858), «Фауст», либретто Барбье и Карре (1859, 2-я редакция — 1869), «Голубка», либретто Барбье и Карре (1860), «Филемон и Бавкида», либретто Барбье и Карре (1860, 2-я редакция —1876), «Царица Савская», либретто Барбье и Карре (1862) «Мирейль», либретто Барбье (1864, 2-я редакция — 1874) «Ромео и Джульетта», либретто Барбье и Карре (1867, 2-я редакция —1888), «Сен-Мар», либретто Пуарсона и Галле (1877) «Полиевкт», либретто Барбье и Карре (1878) «Дань Заморы», либретто Барбье и Карре (1881)

**М у з ы к а д л я д р а м а т и ч е с к о г о т е а т р а**

Хоры к трагедии Понсара «Одиссей» (1852), Музыка к драме Легуве «Две королевы Франции» (1872), Музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк» (1873).

**Д у х о в н ы е с о ч и н е н и я**

14 месс, 3 реквиема, «Stabat Mater», «Te Deum», ряд ораторий (среди них — «Искупление», 1881; «Смерть и жизнь», 1884), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов и др.

**С в е т с к а я в о к а л ь н а я м у з ы к а**

Более 100 романсов и песен (лучшие изданы в 4 сборниках по 20 романсов в каждом), вокальные дуэты, множество 4-голосных мужских хоров (для орфеонистов), кантата «Галлия» и др.

**С и м ф о н и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я**

Первая симфония, D-dur (1855) Вторая симфония, Es-dur (1855),Маленькая симфония для духовых инструментов (1885) Помимо того, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей

**Литературные сочинения**

«Воспоминания артиста» (изд. посмертно), ряд статей

## Характеристика творчества Жоржа Бизе (1838 -1875)

Выдающийся французский композитор, пианист. Как пианист он добился всеобщего признания. Берлиоз писал о нем: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с листа, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». О том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса фон Бюлова*),* но, оказывается, есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас (т. е. Бизе*)* — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..»

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры. Это – высшая точка реализма в искусстве Франции.

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная личность художника проявлялась во всем, что он делал. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми средствами в изображении чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе. Главным для него становится идейность сочинений, содержательность. Его привлекали в искусстве значительные идеи, концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы — не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живое сильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: "Но, сударь, это не изысканно". Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и з ы с к а н н ы ..»

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность позволили Бизе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелоэнгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего — ибо такие слова ничего не означают, — но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других. Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в

музыке его, — говорил Бизе, — всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Бизе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он утверждал: «Прекрасное — это единство содержания и формы»; «Без формы нет стиля».

Основные его творческие достижения связаны с театром. Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но театральные работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе драмы людей из народа, красочных картин жизни.

Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом.

Музыкальный театр влек Бизе с юности. Он зачитывался произведениями Гете, Мольера, Шекспира и уже тогда становилось ясно, что главная область творчества композитора станет театрльная музыка. Он решается написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения.

После краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к популярной в те годы теме Востока.

Далее Бизе создал ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (окончательная редакция — симфония «Рим», 1871). Теперь уже отчетливее проявились своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных народных сцен.

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи был труден и тернист. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции восточная тема. Ее действие происходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных

партий, полнотой жизнеощущения. Сам композитор более всего ценил в I акте Andante дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы. В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора: мастерство оркестрового колорита, и элементы темы роковой любви.

Неудача на время повергла Бизе в депрессию. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по собственным словам, равно не симпатизировал Наполеону III, совершивший переворот в 1851 году. Он не симпатизировал и тем, кто сверг Наполеона в 1870 году. Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля».

В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «**Джамиле**» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке восточного сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «**Арлезианка**». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Постановка оперы была хорошо подготовлена, и все предвещало успех, однако опера провалилась. На публику произвели впечатлениях отдельные номера – куплеты тореодора. Ария Микаэлы. В прессе опера получила убийственную оценку, высказывалось возмущение низменность, «безнравственностью» сюжета оперы. Буржуазная публика была шокирована реализмом содержания, а музыку считала слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой в мире...».

Опера «Кармен» была написана по заказу «Комической оперы».

Жанр оперы. Опера создана на основе традиция французского музыкального театра, но внесла много нового. Она написана в жанре комической оперы и содержит разговорные диалоги, соединяющие музыкальные номера. Но есть и признаки других жанров. От «Большой» оперы – яркость театрлизованного действия, от лирической – тонкость в раскрытии интимной драмы, от комической – жанрово-бытовые и народные сцены.

Бизе создал новый жанр – реалистическую музыкальную драму. Опера «Кармен» - музыкальная драма, поражающая своей правдивостью, историей любви и гибели героев: солдата Хлзе и цыганки Кармен.

Хозе и Кармен – простые люди из народа, их судьба показана на фоне народной жизни. Сцены, показывающие взаимоотношения героев, тесно переплетаются с народными сценами. Они не только создают испанский колорит, но и имеют важное значение в развитии драмы. Их жизнерадостность оттеняет драму главных героев и определяют оптимистический тон оперы вопреки ее трагической развязке.

Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы.

Первое действие. Площадь в Севилье полна народа, солдаты караула наблюдают суету на площади. Показывается молодая деревенская девушка Микаэла, она спрашивает у солдат о своем женихе доне Хозе. Смена караула сопровождается хором мальчишек, играющих в солдаты. Звон колокола возвещает перерыв на сигарной фабрике, из ее ворот толпой выбегаю девушки-работницы. Появляется и Кармен, встречаемая группой молодых людей, ее поклонников. Среди солдат караула Кармен замечает дона Хозе и бросает ему цветок. Хозе в смущении поднимает его. Вновь приходит Микаэла, она передает Хозе письмо от матери. С фабрики доносится шум ссоры, работницы, перебивая друг друга, рассказывают капитану Цуниге о том, что зачинщица ссоры – Кармен. Цунига приказывает Хозе отвести ее в тюрьму. Кармен назначает Хозе свидание в таверне Лилас Пастья и просит помочь ей бежать. Хозе ведет кармен в тюрьму, внезапно она толкает его и со смехом убегает.

Второе действие. Таверна Лилас пастья. Кармен среди контрабандистов и цыган поет и пляшет. Народ с восторгом встречает своего любимца Тореро Эскамильо. В опустевшую таверну приходит Хозе. Кармен уговаривает его бросить службу и разделить вместе с ней вольную жизнь в горах. Хозе тказывается. Звук трубы призывает его в казарму. Появившийся Цунига приказывает Хозе отправится в казарму. В порыве ревности Хозе бросается на своего офицера с оружием, завязывается поединок, контрабандисты разнимают дерущихся. Хозе теперь нет возврата к прежнему, он остается с Кармен и контрабандистами.

Третье действие. Ночь в горах. Контрабандисты, среди них Хозе и кармен, спускаются по горным тропинкам с тяжелой ношей. Кармен тяготится ревностью Хозе: она охладела к нему. Хозе же по-прежнему любит ее. Кармен гадает на картах, они сулят ей и ее возлюбленному смерть. Появляется Эскамильо и приглашает всех на бой быков в Севилью. Хозе затевает ссору с Эскамильо. Каонтрабандисты разнимают их. Микаэле зовет Хозе к умирающей матери. Хлзе уходит с Микаэлой, бросит Кармен на прощание угрожающие слова.

Четвертое действие. Площадь перед цирком в Севилье. Народ встречает шествие квадрильи. Кармен говорит Эскамильо о своей любви. Цыганки предупреждают Кармен о приходе Хозе и советуют остерегаться его. Хозе умоляет Кармен вернуть ему свою любовь. Он молит ее уйти с ним и начать новую жизнь. Кармен гордо и бесстрашно заявляет ему, что она более его не любит. Она порывается пройти в ворота цирка. Хозе не пускает ее и угрожает смертью. Кармен бросает кольцо, которое ей поджарил Хозе, и требует, чтобы он ее проспустил. Хозе ударом ножа убивает Кармен. Хлынувшая из цирка толпа видит Хозе, рыдающего над телом убитой Кармен.

Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего, изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен. В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, волевого, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного,

мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и служит причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен. И этот образ стал иным. В новелле – она хитрая воровка. В опере было снято все, что связано с обрисовкой хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, сделан благороднее и, наделен чертами трагического образа. Авторы оперы подчеркнули ее вольнолюбие, прямоту смелого характера героини-цыганки. Образы в опере облагорожены.

Либреттисты изменили место действия: они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность.

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно р а с ш и р я я для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевую, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Введение этого образа обостряет драматизм отношений гланых героев, но и оттеняет обаяния Кармен. Это дало возможность разносторонне показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

Особенности оперы. Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений.

Композитор передал испанский национальный колорит. Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это Хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, поло (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца Мануэля Гарсиа — и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте.

Опера пронизана непрерывным симфоническим развитием. Оно проявляется в «сквозном» проведении тем: темы роковой страсти кармен, тема Любви Хозе и тема Эскамильо. В увертюре впервые звучат данные темы. Ее праздничное звучание утверждает оптимистическую идею оперы. В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Этому разделу противостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Задача увертюры — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая» тема, в которой используются обороты лада с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань

оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта и главным образом в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе).

Музыкальная драматургия.

Кармен – дитя народа, обрисована через народные песни и пляски (Хабанера в сопровождении хора, Сегидилья, цыганская песня). Ее партия пронизана цыганскими и испанскими оборотами. Показан огненный темперамент народа. Во второй половине оперы Кармен приобретает черты драматизма и психологической углубленности. Ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен завлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

Хозе – его партия насыщена лирическими романсовыми кантиленными мелодиями, близкими итальянскому оперному стилю. Она проявляется в «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитростному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно.

Микаэла – образ, типичный для лирической оперы, в ее партии отдано преимущесьво французскому ариозному романсовому складу.

Эскамильо – напоминает эффектных героев «Большой оперы».

Капитан Цунига – неудачливый поклонник Кармен охарактеризован комическими интонациями.

Сценическая драматургия.

Три развернутых дуэта или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (Сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит ostinato pianissimo на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, монологичен: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Драматургической основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую номерную структуру: партитура состоит из внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Такова, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность fis-moll — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени тональности Fis-dur, завершающей все произведение; не менее велико

значение празднично звучащей тональности A-dur (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала).

Во-вторых, важную роль играет свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития.

В-третьих, существенны приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире (пользуясь терминологией Асафьева), «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

### Произведения для театра

«Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857)
«Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859, при жизни композитора не была исполнена)
«Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)
«Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1862—1865, при жизни композитора не была исполнена)
«Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)
«Джамиле», опера, либретто Галле (1872)
«Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)
«Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

### Симфонические и вокально-симфонические произведения

Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена) «Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860) «Рим»,
симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1860—1868)
Маленькая оркестровая сюита (1871) «Родина», драматическая увертюра (1874)

### Фортепианные произведения

*Для фортепиано в 2 руки*

Большой концертный вальс, ноктюрн (1854) «Песня Рейна», 6 пьес (1865) «Фантастическая охота», каприччио (1865) 3 музыкальных эскиза (1858) Хроматические вариации (1868)
«Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

*Для фортепиано в 4 руки*

«Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в Маленькую оркестровую сюиту) Ряд переложений произведений других авторов

### Песни

«Листки из альбома», 6 песен (1866) 6 испанских (пиренейских) песен (1867) 20 песен, сборник (1868)

## Лео Делиб 1848 -1891

Чайковский писал о Делибе: «...после Бизе считаю его самым талантливым...» Великий русский композитор не высказывался столь тепло даже о Гуно, не говоря о других современных французских музыкантах. Ибо демократические художественные устремления Делиба, присущая его музыке мелодичность, эмоциональная непосредственность, естественность развития и опора на бытующие жанры были близки Чайковскому.

Широкие музыкальные круги обратили внимание на Делиба, когда он совместно с Людвигом Минкусом — композитором, позже долгие годы работавшим в России, дал премьеру балета «Ручей» (1866). Успех был упрочен следующими балетами Делиба — «Коппелия» (1870) и «Сильвия» (1876). Среди многих других его сочинений выделяются: обаятельная по музыке (особенно I акта) комическая опера «Так сказал король» (1873), опера «Жан де Нивель» (1880; «светло, изящно, романтично в высшей степени», — писал о ней Чайковский) и лирическая опера «Лакме» (1883). С 1881 года Делиб — профессор Парижской консерватории. Ко всем дружески расположенный, душевный и отзывчивый, он оказывал большую помощь молодежи. Делиб умер 16 января 1891 года.

Среди его опер наибольшую известность приобрела «Л а к м е», сюжет которой взят из жизни индийцев. Им противопоставлены англичане-колонизаторы, обрисованные в слегка иронических тонах, средствами, близкими комической опере, подчас даже оперетте. Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира героини и ее окружения.

Наибольший интерес представляют балетные партитуры Делиба: здесь он выступает смелым новатором.

С давних пор, еще начиная с опер-балетов Люлли, хореографии отводилось во французском музыкальном театре значительное место. Эта традиция сохранилась и в спектаклях «Гранд опера». Так, в 1861 году Вагнер вынужден был специально для парижской постановки «Тангейзера» написать балетные сцены грота Венеры, а Гуно

при переходе «Фауста» на сцену «Гранд опера» — «Вальпургиеву ночь»; по той же причине был добавлен в «Кармен» дивертисмент последнего акта и т. д. Однако самостоятельные хореографические спектакли стали популярны только с 30-х годов XIX века, когда утвердился романтический балет. «Жизель» Адольфа Адана (1841) является его высшим достижением. В поэтической и жанровой характерности музыки этого балета использованы достижения французской комической оперы. Отсюда опора на бытующие интонации, общедоступность выразительных средств при некоторой недостаточности драматизма.

Парижские хореографические спектакли 50—60-х годов, однако, все более насыщались романтическими контрастами, подчас мелодраматизмом; они наделялись элементами зрелищности, пышной монументальности (наиболее ценные произведения — «Эсмеральда» Ц.Пуни, 1844, и «Корсар» А.Адана, 1856). Музыке этих спектаклей, как правило, не хватало цельности драматургии, широты симфонического дыхания. В 70-х годах Делиб привнес это новое качество в балетный театр.

Современники отмечали: «Он может гордиться тем, что первым развил драматическое начало в танце и в этом превзошел всех своих соперников». Чайковский писал в 1877 году: «Слышал я недавно гениальную в своем роде музыку к балету Делиба "Сильвия". Я уже прежде познакомился по клавираусцугу с этой чудной музыкой, но в великолепном исполнении венского оркестра она меня просто очаровала, особенно в первой части». В другом письме он добавлял: «...это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое».

В сценарно-драматургическом отношении произведения Делиба уязвимы, особенно «Сильвия»: если «Коппелия» (по новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») опирается на бытовой сюжет, хотя и недостаточно последовательно развитый, то в «Сильвии» (по драматической пасторали Т.Тассо «Аминта», 1572) мифологические мотивы разработаны весьма условно и сумбурно. Тем более велика заслуга композитора, создавшего вопреки этому далекому от реальности, драматургически слабому сценарию жизненно сочную партитуру, цельную по выражению.

Музыка обоих балетов наделена яркими народными чертами. В «Коппелии», согласно сюжету, использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка,

краковяк в I акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш); здесь более заметна связь с жанрово-бытовыми элементами комической оперы. В «Сильвии» же характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы (см. вальс I акта).

Лаконизм и динамика выражения, пластичность и красочность, гибкость и четкость танцевального рисунка — таковы лучшие свойства музыки Делиба. Он является крупным мастером в построении танцевальных сюит, отдельные номера которых связаны инструментальными «речитативами» — пантомимными сценами. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация I акта. В то же время праздничная танцевальная сюита последнего акта жизненным полнокровием своей музыки приближается к замечательным картинам народного торжества и веселья, запечатленным в «Арлезианке» или «Кармен» Визе.

Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, став на путь симфонизации музыки балета, Делиб обновил средства выразительности хореографического искусства. Несомненно, его влияние на дальнейший ход развития французского балетного театра, который в конце XIX века обогатился рядом ценных партитур; в их числе «Намуна» Эдуара Лало (1882, по поэме Альфреда Мюссе, сюжет которой использован также Бизе в опере «Джамиле»). В начале XX века возник жанр хореографических поэм; в них еще более усилилось симфоническое начало за счет сюжетно-драматического развития. Среди авторов тех поэм, приобретших большую известность на концертной эстраде, чем в театре, должны быть, прежде всего, названы Клод Дебюсси и Морис Равель, а также Поль Дюка и Флоран Шмитт.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕЛИБА

Произведения для музыкального театра (свыше 30 опер и оперетт, 3 балета). Наиболее известны: ***Оперы*** «Так сказал король», либретто Гондине (1873) «Жан де Нивель», либретто Гондине (1880) «Лакме», либретто Гондине и Жилля

(1883).*Балеты* «Ручей» (совместно с Минкусом) (1866) «Коппелия» (1870) «Сильвия» (1876). **В о к а л ь н а я  м у з ы к а** 20 романсов, 4-голосные мужские хоры и др.

## Жорж Бизе 1838 -1875

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры, те черты, которые Ромен Роллан определял как типичные национальные особенности одной из сторон французского гения: «героическая действенность, опьяненность разумом, смех, страсть к свету». Такова, по мысли писателя, «Франция Рабле, Мольера и Дидро, а в музыке... Франция Берлиоза и Бизе».

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная личность художника проявлялась во всем, что он делал. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми, сильными средствами в изображении здоровых, полнокровных чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе, направил его к вершинам мастерства. «Содержание, содержание прежде всего!» — восклицал он в эти годы в одном из писем. Его привлекали в искусстве размах мысли, широта концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы — не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живоесильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: "Но, сударь, это не изысканно". Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и з ы с к а н н ы ..»

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность позволили Визе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелоэнгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего — ибо такие слова ничего не означают, — но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других. Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в музыке его, — говорил Бизе, — всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Визе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он утверждал: «Прекрасное — это единство содержания и формы»; «Без формы нет стиля». От своих учеников Визе требовал, чтобы все было «крепко сделано». «Старайтесь, чтобы ваш стиль был более мелодичен, модуляции определеннее и отчетливее». «Будьте

музыкальны, — добавлял он, — пишите, прежде всего, красивую музыку». Подобная красота и отчетливость, порыв, энергия, сила и ясность выражения присущи творениям Бизе.

Основные его творческие достижения связаны с театром. Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но театральные работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе драмы людей из народа, красочных картин жизни.

В годы консерваторского обучения Бизе создал немало произведений. Лучшее среди них — Симфония C-dur, написанная 17-летним автором в очень сжатые сроки — за 17 дней. Эта симфония, впервые опубликованная в 1935 году, ныне с успехом исполняется. Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом, что позже станет неотъемлемым качеством индивидуального стиля Бизе. Для широты его взглядов характерно также, что в год окончания консерватории, сочинив кантату на древний легендарный сюжет, он принял участие в объявленном Оффенбахом конкурсе на написание одноактной оперетты. Вместе с произведением Лекока, в дальнейшем прославившегося в этом жанре, премии была удостоена оперетта Бизе «Доктор Миракль».

Однако если к этому времени о Бизе-композиторе говорили лишь как о многообещающем даровании, то в качестве пианиста он добился всеобщего признания. Позже, в 1863 году, Берлиоз писал: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с листа, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». Несколько ранее, в 1861 году, о том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса фон Бюлова*),* но, оказывается, есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас (т. е. Бизе*)* — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..»

1857—1860 годы Бизе, как лауреат консерватории, провел в Италии. Это годы жадного впитывания различных жизненных впечатлений, среди которых, однако, музыкальные стояли на последнем месте. «Дурной вкус отравляет Италию, — жаловался Бизе. — Это для искусства потерянная страна». Зато он много читал, путешествовал, знакомился с бытом крестьян, пастухов. Его творческая фантазия, как это будет и позже, загоралась многими планами. «Голова полна Шекспира... Но где взять либреттиста!» — сетовал Бизе. Его волновали и сюжеты Мольера, Гюго, Гофмана, Гомера. Чувствовалось, что он еще не нащупал близкой себе темы, творчески разбрасывался. Но одно было ясно: его интересы лежали в сфере театральной музыки.

Музыкальный театр влек Бизе, его письма полны расспросов о парижских оперных премьерах. В результате он решился написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения. Но клерикальные сюжеты чужды Бизе. И после краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к ориентальной тематике, популярность которой была упрочена успехом оды-симфонии Фелисьена Давида «Пустыня» (1844). Далее Бизе создал ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (окончательная редакция — симфония «Рим», 1871). Теперь уже отчетливее проявились своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных народных сцен.

После трехлетнего пребывания в Италии Визе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи был труден и тернист. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так

произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема: ей отдали дань Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лахорский»), Сен-Сане («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие. Опера Бизе находится в ряду тех произведений, которые открывают этот список. Ее действие происходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Сам композитор более всего ценил в I акте Andante дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы. В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а кое-что звучит предвосхищением его дальнейших достижений. Так, от оркестрового вступления и хора II акта тянутся нити к «Арлезианке», а в первом рассказе Надира содержатся элементы темы роковой любви.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис», — говорил он. Именно в эти годы Бизе выступил с уже упомянутой, единственной опубликованной им в печати статьей. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по

собственным словам, равно не симпатизировал «подлецу 2 декабря» (имеется в виду Наполеон III, совершивший в этот день переворот в 1851 году) и «идиотам 4 сентября» (речь идет о тех, кто сверг Наполеона в 1870 году). Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля». Он написал с огромной душевной болью: «Будущая жизнь во Франции мне представляется невозможной... Между яростью белых и красных для честных людей не найдется места». В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «**Д ж ам и л е»** — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке ориентального сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «**А р л е з и а н к а**». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает

самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрезным, а музыку — слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран[30]. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой

в мире...». Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы. Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего, изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен и чем-то напоминал писателю «мильтоновского Сатану». В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, волевого, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного, мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и служит причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен. И этот образ стал иным. Но изменения здесь шли в противоположном направлении: было снято все, что связано с обрисовкой хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, сделан благороднее и, опять же, человечнее и даже наделен под конец чертами трагического величия. Не порывая с первоисточником, авторы оперы активнее подчеркнули вольнолюбие, прямоту смелого характера героини. Они приблизили существо этого образа к той романтической трактовке цыганского как синонима свободолюбия, независимости в личных отношениях, противопоставляемых ханжеству буржуазной морали, что нашло свое наиболее яркое воплощение в «Цыганах» Пушкина.

Но главное — м у з ы к а Бизе наделила Кармен чертами н а -р о д н о г о характера. Для того чтобы композитор смог этого до-

биться, либреттисты изменили место действия: они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении. Жизнь бурно закипела

вокруг героев оперы, и их связи с действительностью — особенно у Кармен — стали крепче и многостороннее.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность. «"Кармен", — писал Ромен Роллан, — вся вовне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности».

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно р а с ш и р я я для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевую, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Эта антитеза также имеет прочную литературную традицию. Можно напомнить противопоставление образов Клелии и герцогини в «Пармской обители» Стендаля или в его же романе «Красное и черное» — госпожи Реналь и Матильды де Ламоль. В конкретном контексте оперы данная антитеза помогла разносторонне показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений. Эти качества, типичные для композитора, как нельзя лучше соответствовали метко передал испанский национальный колорит. Он не впервые к нему обращался: симфония-кантата «Васко да Гама» (1859), обработка шести испанских песен (1867), цыганские песни и пляски в «Перг-ской красавице» (1867) — а черты цыганской музыки входят в качестве важного элемента в фольклор южных областей Испании — и незавершенная опера «Сид» (1873—1874) — таковы этапы творческих исканий Бизе в обнаружении своего метода воспроизведения

испанского национального духа. Существенна также роль «Ар-лезианки», ибо фольклор Прованса, равно как и его язык, отчасти близок испанскому.

Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это Хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, изданной в 1864 году в одном из сборников (примеры 193 а, б); поло (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца Мануэля Гарсиа (см. пример 283в на с. 611) — и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте (пример 194), для которого либреттисты воспользовались также текстом песни Земфиры из пушкинских «Цыган» в переводе Мериме.

Бизе виртуозно владел приемами о б о б щ е н и я устойчивых бытовых жанров, что послужило основанием доходчивости его музыки. Показательна в этом отношении увертюра, праздничное звучание которой утверждает оптимистическую идею оперы. Инструментовка увертюры блестяща (полный состав медных, высокие регистры деревянных духовых, литавры, тарелки и пр.). В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Обращают на себя внимание богатство и свежесть гармонических последовательностей, что вообще так свойственно стилю Визе[31]. Этому разделу про тивостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Так в ином музыкальном воплощении Визе возвращается к замыслу ранее созданной прелюдии к «Арлезианке», задача которой — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая» тема, в которой используются обороты лада с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта и главным образом в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе):

Вообще, вся музыкальная характеристика Кармен на протяжении первых двух актов вырастает из песенно-танцевальной стихии, чем особенно подчеркивается близость героини народу. Во второй же половине оперы ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен завлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

В отличие от Кармен, романсовая стихия главенствует в партии Хозе. С наибольшей отчетливостью она выявлена в так называемой «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитростному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженноОба центральных образа охарактеризованы в музыке Визе в росте-развитии.

Три развернутых дуэта или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (Сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит ostinato pianissimo на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, монологичен: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Эти возгласы повышаются в тесситуре (G-dur — A-dur — Es-dur — Fis-dur), а тем самым в экспрессии. Драматургической же основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие[32].

Последний пример показывает, как мастерски Бизе подчеркивает многосторонние связи душевного мира героев с окружающей их средой. Можно еще напомнить контраст сопоставленденного веселья Фраскиты и Мерседес и мрачной решимости Кармен в терцете III акта или яркое воплощение переломных моментов музыкально-сценического

действия путем «вторжений»: драка на табачной фабрике в I акте, приход Цуниги — во II и т. д.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую номерную структуру: партитура состоит из архитектонически расчлененных, внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Такова, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность fis-moll — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени тональности Fis-dur, завершающей все произведение; не менее велико значение празднично звучащей тональности A-dur (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала). Во-вторых, важную роль играет свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития. В-третьих, существенны приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире (пользуясь терминологией Асафьева), «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

### Произведения для театра

«Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857) «Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859, при жизни композитора не была исполнена)
«Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)

«Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1862—1865, при жизни композитора не была исполнена)

«Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)

«Джамиле», опера, либретто Галле (1872)

«Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)

«Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена) «Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860) «Рим», симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1860—1868) Маленькая оркестровая сюита (1871)

«Родина», драматическая увертюра (1874)

Фортепианные произведения *Для фортепиано в 2 руки*

Большой концертный вальс, ноктюрн (1854) «Песня Рейна», 6 пьес (1865) «Фантастическая охота», каприччио (1865) 3 музыкальных эскиза (1858) Хроматические вариации (1868)

«Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

*Для фортепиано в 4 руки*

«Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в Маленькую оркестровую сюиту) Ряд переложений произведений других авторов

Песни

«Листки из альбома», 6 песен (1866) 6 испанских (пиренейских) песен (1867) 20 песен, сборник (1868)

**Характеристика симфонического творчества Франка. Симфония ре минор.**

Инструментальная музыка Франции развивалась в музыкальном театре. Это было традиционно. Исключение составляют: 1. творчество французских клавесинистов (17 век). 2. музыка французской революции. Инструментальные жанры Госсека. Его «Траурный марш». 3. созданный на протяжении веков тип французской увертюры (медленная, в ее основе развитие контрастных образов). 4. Берлиоз – первая половина XIX века – создатель программного симфонизма и симфонии французского типа (приближена к драматическому спектаклю).

Вторая половина XIX века: французы создают свою инструментальную школу.

1. создание общественных инструментальных концертов (1861 г.).
2. в 1871 году организуется Национальное общество музыки. его цель – использование классического наследия и пропаганда творчества французских композиторов. Во главе этого общества стояли Франк, Сен-Санс.
3. На основе национального общества в 1873 году возникают концерты Эдуарда Колонна (он арендует театр). Исполняются произведения французских и зарубежных композиторов: современная музыка и классические произведения. Дешевые билеты – доступность, популярность.
4. в 80-е годы функционирует Общество новых концертов. Его возглавляет Шарль Ламурё (с 1881-го). Начали систематически даваться и камерные концерты.

Выдвигается ряд композиторов: Цезарь Франк, Камилл Сен-Санс, Эдуар Л а л о , Эмманюэль Ш а б р и е и др.

В их творчестве проступают 2 тенденции: 1. развитие традиций классических жанров (симфонии, сонаты, квартета, увертюры). 2. интерес к жанрам XIX века: симфоническая поэма, программная сюита.

Главной образной сферой является лирическая экспрессия.

В жанре симфонии работают Цезарь Франк (1 симфония ре минор), Сен-Санс (5 симфоний непрограммного типа), Лало («Испанская симфония – обобщенная программность), развитие традиций Берлиоза, роль жанровых частей возрастает – 2, 3,4, 1 и 5 части написаны в сонатной форме. Стилизация испанской музыки, черты сюитности).

Инструментальная музыка Франка представлена: органными произведениями (около 130), фортепианными произведениями (прелюдии, баллады), камерно-инструментальными произведениями (трио, квартеты, квинтеты, сонаты). Наиболее яркой предстает симфоническая музыка:

«Искупление» - поэма-симфония для сопрано, хора и оркестра, «Эолиды» - симфоническая поэма, «Проклятый охотник» - симфоническая поэма, «Джинны» - симфоническая поэма для фортепиано и оркестра, «Симфонические вариации» для фортепиано и оркестра, «Психея» симфоническая поэма для оркестра и хора, Симфония ре минор.

Симфония ре минор Франка (1886 – 1888)

Франк – нравственный идеал эпохи французской музыки. Хранитель и продолжатель традиций. «Все испытывали на себе его неотразимое обаяние».

Франк сумел совместить приемы традиционных жанров и современной музыки.

Раскрытие внутреннего мира, это содержание композитор облекал в законченные формы. Симфония ре минор продолжает традиции классической симфонии. Она не программна. Но в ней обнаруживаются и черты новой трактовки жанра. В ней 3 части. Развернутое вступление. Вторая часть сочетает признаки второй и третьей части (медленное скерцо).

Это лирико-драматическая симфония.

Тяготение к оптимистическому финалу. Это видно с первой части симфонии.

Тема вступление - 2 элемента, цитата Листа («Прелюды») мрачное вступление. 2 элемент – активная роль.

ГП вырастает из темы вступления.

ПП – в ней 2 темы – 1 – лирическая, созерцательная, песенная. 2 – гимнического характера. Интонационный комплекс – используется в финале.

Вторая часть – лирико-созерцательного характера. Сложная трехчастная форма. Крайние разделы – менуэт. Средний раздел – скерцозный, полетный.

Третья часть – моторная тема ГП. ПП – лирическая. Тема ГП начинается сращиваться со второй темой ПП партии первой части – это кода.

Цезарь Франк первым из французских композиторов обратился к созданию симфонической поэмы (вторая половина 40-х годов). Были замыслы, но многое не было осуществлено. Затем ряд произведений в этом жанре создают другие французские композиторы («Пляска смерти» Сен-Санса, «Прялка Омфалы», «Фаэтон»).

Затем Франк пишет «Джинны» (сюжет В. Гюго, стихотворение «Джинны»). 1884 г.

Джинны – у Гюго – духи зла, воздействуют на человека, хотят погубить его личность. 2 сферы – человек и джинны.

Тема джинов – у оркестра, тема человека – у фортепиано. Но интонации тем близки.

В разработке – столкновение двух тем.

Победа человека.

В коде – соло фортепиано. Лишь в конце как воспоминание звучит тема джиннов, но она изживается.

**Характеристика творчества К. Сен-Санса. Инструментальные произведения**

Инструментальная музыка представлена следующими жанрами: 3 симфонии, 5 фортепианных концерта, 3 скрипичных концерта, концерт для виолончели, симфонические поэмы «Прялка Омфалы», «Фаэтон», «Пляска смерти», «Юность Геркулеса».

Сонаты для фортепиано, для скрипки, фортепианный цикл «Карнавал животных».

Большое значение приобретает жанр концерта. Сен-Санс обращается к традиционному трехчатному концерту. Он возрождает принцип соревновательности, концертности. Его концерты блестящи, ярки, виртуозны.

Например, концерт №2, соль минор.

Камерно-инструментальные произведения - классический сонатный цикл. Соотношения частей: быстро-медленно – быстро. Возрождает традиции барочной сюиты.

Пишет полифонические произведения. Но опирается не на традиции Баха, а на традиции Генделя – четкая Экспозиция, но свободной развитие материала в средних частях.

Создает программную сюиту «Карнавал животных» для камерно-инструментального ансамбля. Варьируется инструментальный состав:

«Кукушка» - духовые инструменты, «Слон» - медные духовые, «Лебедь» - струнные.

Это программная романтическая сюита с зоологической темой (это не часто встречается).

Но это произведения вписывается в традиции французского искусства: красочность, пышность, карнавальность. Традиции клавесинистов.

Цикл состоит из 14 пьес, из них 13 – образы представителей зоомира. №14 – финал.

«Антилопа» – пьеса этюдного плана, «Черепаха» – секундовые интонации, ползущие гексахорды, «Слон» - вальс неповоротливый, «Кенгуру» - скерцозная пьеса, «Лебедь» - лирическая кульминация цикла.

Концертность – внимание к инструментовке, характерно для французской школы.

**Характеристика чешской музыкальной культуры второй половины XIX века**

Истоки чешской музыкальной культуры уходят в прошлое, ее зарождение началось в начале X века. О музыке западных славян не сохранилось исторических сведений, но можно говорить об общности с песенной культурой южных и восточных славян. Родственными являются образы народных песен, связанные с жизнью и бытом простых крестьян и картины родной природы. Но героический эпос возникает в ней позднее. Героические песни появляются в Чехии в XV веке. Они были отголоском народного патриотического движения – гуситских войн. Религиозные по содержанию, героические по духу, гуситские песни являлись первыми образцами чешской песни.

Судьба чешской культуры складывалась сложно в связи с тяжелым политическим положением Чехии, ее борьба за удержание самостоятельность и независимость. Уже с XIII века немецкие рыцари начали захват территорий Чехии. Поэтому движение против немцев приобретает характер всенародный и демократический. Пять крестовых походов были отражены народной армией под предводительством национальных героев Яна Жижки и Прокопа Великого.

Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийский Габсбургов Фердинанд, который нарушил слово сохранить независимость Чехии. Начался захват Чехи Австрией, Чехия включена в состав австрийской империи.

В XVII и XVIII веках уничтожаются следы самостоятельности Чехии. Единым государственным языком становится немецкий.

Тяжелый гнет вынуждает многих чешских музыкантов покинуть родину и обосноваться в странах Европы. Расцвет симфонизма XVIII века и создание симфонической школы в Мангейме, в Вене отмечены деятельностью чешских музыкантов. Например, семья Стамиц, Й. Бенда, Ян Ваньхаль, Мыслевечек, Дусик.

Но национальная культура продолжает существовать и развиваться в самой Чехии. Прага – один из музыкальных центров Европы.

Чешская народная музыка продолжает развиваться в XIX веке, но процесс становления национальной оперы и развития симфонической и камерной музыки замедлен.

С середины XIX века наступает новый этап культурного обновления страны. В центре внимания поэтов и писателей – показ порабощенного народа и раскрытие его богатого душевного мира, его борьба за национальную независимость и социальную свободу.

Решающим стал 1859 год, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевших поражение с Италией и Францией. Народу Чехии дали некоторые демократические свободы, что способствовала более мощному подъему отечественной культуры.

В литературе – Ян Неруда, в живописи – Йозеф Манес, в музыке – Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Зденек Фибих.

Большое значение в чешской культуре имеет танцевальная музыка – полька, соуседка, матеник и др.

Необходимо было соединить воедино фольклорное, народно-бытовое начало и возвышенно-патетическое.

Основоположником чешской музыки стал **Бедржих Сметана** (1824 – 1884).

Его называют «чешский Глинка» - подобно русскому композитору он поднял чешскую музыку до уровня мировой музыкальной культуры. Композитор, пианист и дирижер, музыкально-общественный деятель.

Его творчество было подчинено одной идее – помочь музыкой чешскому народу в его борьбе за свободу и независимость, вселить в него веру в победу.

Композитор всегда находился в центре общественной жизни. Своим творчеством он способствовал расцвету всей культурной жизни своей страны.

Свое предназначение он осознал после революции 1848 года, а, начиная с 60-х годов, его деятельность развернулась в полной мере: он возглавляет, как дирижер, симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи.

В 50 лет Сметана оглох. Но не прекратил свое творчество, хотя с исполнительской деятельностью было покончено.

Главная тема творчества – родина, борьба за ее независимость, патриотические идеи.

Наивысшие достижения композитора связаны с областью оперной и симфонической музыкой.

Опера привлекла композитора тем, что именно этот жанр способен раскрыть актуальные, злободневные вопросы становления национальной культуры. Чтобы заявить о себе как о композиторе, основоположнике композиторской школы, необходимо сочинять в крупных жарах. Им создано 8 опер.

Главная черта опер Сметаны – воплощение образов простых людей из народа и героев, борющихся за свое счастье, независимость.

В операх композитор придерживался 2 направлений – героические и комические оперы. В героических операх действуют герои с исключительной судьбой в исключительных обстоятельствах, характерны исторические сюжеты, сюжеты из народных легенд.

В комических операх – главные герои – простые люди, сюжеты – современные, взятые из повседневной жизни, характерно множество бытовых сцен.

Однако все оперы индивидуальны по своему воплощению. Так, среди героических встречаются оперы, раскрывающие личную драму, в которой участвует народ («Брандербужцы в Чехии»), и трагедию, где все действие разворачивается вокруг одного главного героя («Далибор»), опера, представляющее эпическое сказание («Либуше»).

Комические оперы тоже разнообразны. Деревенский уклад жизни («Проданная невеста»), усадебная жизнь («Две вдовы»), быт горожан («Тайна»).

Есть и другие отличия. Например, в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других – лирические моменты («Поцелуй»).

Однако всем операм свойственна идея патриотизма, они воспевают лучшие качества чешского народа.

В области симфонической музыки («Ликующая увертюра», «Торжественная симфония», 9 симфонических поэм, в том числе симфонический цикл «Моя родина», состоящий из 6 симфонических поэм) композитор придерживался принципа программность. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понять слушателями. Он считал, что

именно программная музыка донесет до слушателей патриотические идеи. Однако он не строго придерживался избранной программы. Музыкальное развитие не всегда подчинено развитию сюжета. Пояснительный текст призван пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь понять замысел композитора.

Применяет принцип сквозного развития, традиции Листа (принцип поэмности). Однако он по-новому трактовал жанр симфонической поэмы. Реже использует сонатность, вариационные методы развития.

Отличие от Листа в том, что Сметана создает реалистические картины, а не романтические философские поэмы, как Лист.

Композитор писал музыку для хора, фортепиано, струнного квартета и др.

## Симфоническое творчество А. Дворжака. Симфония №5 «Из Нового света» ми минор, (1893)

Дворжак (1841 – 1904) – младший современник Сметаны, его творчество получило мировую известность.

У этих композиторов много общих черт. Идеи патриотизма, любовь к родине. Музыкой прославляют свой народ, его подвиг и его веру.

Однако есть отличия. Они прежде всего обусловлены временем. Расцвет Сметаны приходится на 60 – 70-е годы, для Дворжака – 80 – 90-е годы.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Страна по-прежнему находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская музыкальная культура окрепла. Дворжаку было на кого опереться – достижения Сметаны. В целом, музыкальная жизнь Праги стали иной, развернулась концертная жизнь, стали появляться оперные постановки, на концертах исполнялись произведения чешских композиторов, функционировали музыкально-педагогические учреждения.

Однако общественная обстановка страны сильно усложнилась. Если национальный гнет ослаб, то социальный усилился. Крестьяне и пролетариат противостояли аристократам и буржуазии. Дворжак был на стороне народа, простые люди были ему ближе, чем представители власти. Хотя открыто Дворжак нигде не выступал. Сметана – борец по натуре, он принимал активное участие в общественной жизни, а Дворжак нет.

В своем творчестве он охватил все жанры. Опера (10: «Русалка», «Армида», «Якобинец», «Хитрый крестьянин»), симфонические произведения (их около 40): 9 симфоний, 5 симфонических поэм, увертюры, 3 сольных концерта (для фортепиано, для скрипки и виолончели), рапсодии, танцы (2 цикла «Славянских танцев»).

Оратории, камерная музыка, кантаты, вокальная музыка.

Симфоническая музыка – главная область творчества. Глубокая по содержанию, мелодична, сочетает песенные интонации народной музыки и танцевальные ритмы. Непрограммные произведения в первый период творчества и программные симфонические поэмы во втором периоде творчества.

Возродил классические традиции, сонатную форму (но трактует ее свободно).

Конфликтная драматургия, драматический симфонизм.

Широко представлены все образные сферы: лирическая, драматическая, эпическая.

Пятая симфония – остро драматичная (связь с симфониями Брамса, Чайковского). Но в отличие от них в симфониях Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты. Подзаголовок «Из Нового света». В ней отразились впечатления Дворжака от

природы, поэзии и музыки США. Особое внимание Дворжак уделял судьбе угнетенных народов США – негров и индейцев, на него произвели впечатления музыка негров – спиричуэлсы – духовные песни негров-рабов.

Однако Пятая симфония пронизана национальным характеров: чешскими интонациями, ритмами, хотя есть и обороты негритянской музыки, индейский фольклор. Но это произведения – чешское.

Главная идея – думы о родине, тоска по родному краю, героические порывы, мятежные чувства. В симфонии преобладают героико-драматические мотивы, борьба. Эти настроения запечатлены в лейтмотиве, который проходит через всю симфонию, воспринимается как призыв к борьбе. Эта тема зарождается еще в медленном вступлении первой части.

## Норвежская музыкальная культура второй половины XIX века. Фортепианное творчество Э. Грига.

В XIX веке в зарубежной культуре выдвинулись северные скандинавские страны – Норвегия, Швеция, Дания. Наиболее яркий вклад в развитие музыкальной культуры внесла Норвегия. Норвежский народ, начиная с XVI века, находился в экономической зависимости от Дании, вплоть до XIX века, от Швеции (в XIX веке). Подавлялась национальная культура, национальный язык. В середине XIX века в Норвегии началось национально-освободительное патриотическое движение. Это время называют «периодом бурной весны» - расцветом норвежской культуры, которая проходила под знаком национального утверждения самосознания норвежцев.

Появляется норвежская грамматика и словарь (Ивар Осен), на основе которой была разработана профессиональная литература. До этого речь основывалась на манер светского датского языка. Появляются новые имена в области литературы, поэзии, музыки.

В области театра – драматурги Генрих Ибсен, Бьёрнсон, в поэзии – Генрик Вергеланд. В живописи – Тидеман. В музыке – Кьерульф (автор романсов), Нурдрок (автор гимна Норвегии), Свенсен (2 симфонии, рапсодии, камерные сочинения), Синдиг (опера, 3 симфонии), скрипач – Уле Булль («Северный Паганини»).

Вершина норвежской музыки – творчество Эдварда Грига (1843 – 1907) – композитора, пианиста, просветителя, общественного деятеля.

Своим творчеством Григ возвысило норвежскую музыку до вершин мировой классики. Творчество Грига пронизано темами, образами. Его творчество – утверждение национальных идей. В нем композитор воплощает картины народной жизни, суровую природу норвежского края, норвежскую фантастику, характерные особенности народно-песенного и инструментального фольклора.

Музыкальный язык Грига пропитан элементами, ритмами и интонациями норвежской музыки.

Норвежская музыка, к которой обращался Григ, представлена старинными жанрами периода язычества и средневековья. Это искусство скальдов – древних сказителей. Это лирико-эпические песни. Они отличаются декламационностью, речевыми оборотами. Характерна опора на тритон, обилие секундовых интонаций.

Другую группу старинных народных жанров составляют инструментальные наигрыши. Они были связаны с бытом пастухов в горной местности. Это песни-призывы. Для них характерны призывный характер, квартовые интонации, триольная ритмика, сложная орнаментика.

Следующая область норвежской музыки составляют трудовые песни. Изменчивость, вариантность построения, контрастность в них придают им балладный характер.

Песни-веснянки – призыв весны, характерно – острый ритм. Акценты, пунктирный ритм.

Издавна в Норвегии сложились танцы, которые исполнялись на норвежской скрипке – это скрипка с маленькой шейкой, выделяется дека и звук более металлический. Характерна концертная манера исполнения. Форшлаги, украшения, трели, морденты.

Халлинг – мужской сольный двухдольный танец. Для него характерна смена движений, в мелодии – скачки. Танец активный и передает молодецкую удаль.

Спрингданс (спрингар) – это прыжковый парный танец, размер трехдольный.

Гангар – танец-шествие, в умеренном темпе, трехдольный размер – 6/8, близок к маршу. Он обычно исполнялся на свадьбах.

В мелодическом отношении для норвежской музыки характерен плавный нисходящий ход к V ступени (от I). В ля-миноре: ля – соль-диез – ми.

Этот мелодический оборот распространен в народной музыке и в творчестве Грига. Он бывает секвенционным.

Распространенным является ход на кварту. Использование пентатоники, лидийский, дорийский лады.

Жанры творчества – важнейшая область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадях»), среди крупных произведений – соната, баллада в форме вариаций, пьесы для фортепиано в 4 руки.

Камерно-инструментальные произведения: 3 скрипичных сонаты, квартет.

Симфонические произведения – увертюра «Осенью», фортепианный концерт ля-минор, сюиты, оркестровые пьесы.

Театральная музыка – музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт».

Хоровые произведения.

## Финская музыкальная культура второй половины XIX века. Характеристика творчества Я. Сибелиуса.

## Характеристика чешской музыкальной культуры второй половины XIX века

Истоки чешской музыкальной культуры уходят в прошлое, ее зарождение началось в начале X века. О музыке западных славян не сохранилось исторических сведений, но можно говорить об общности с песенной культурой южных и восточных славян. Родственными являются образы народных песен, связанные с жизнью и бытом простых крестьян и картины родной природы. Но героический эпос возникает в ней позднее. Героические песни появляются в Чехии в XV веке. Они были отголоском народного патриотического движения – гуситских войн. Религиозные по содержанию, героические по духу, гуситские песни являлись первыми образцами чешской песни.

Судьба чешской культуры складывалась сложно в связи с тяжелым политическим положением Чехии, ее борьба за удержание самостоятельность и независимость. Уже с XIII века немецкие рыцари начали захват территорий Чехии. Поэтому движение против немцев приобретает характер всенародный и демократический. Пять крестовых походов были отражены народной армией под предводительством национальных героев Яна Жижки и Прокопа Великого.

Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийский Габсбургов Фердинанд, который нарушил слово сохранить независимость Чехии. Начался захват Чехи Австрией, Чехия включена в состав австрийской империи.

В XVII и XVIII веках уничтожаются следы самостоятельности Чехии. Единым государственным языком становится немецкий.

Тяжелый гнет вынуждает многих чешских музыкантов покинуть родину и обосноваться в странах Европы. Расцвет симфонизма XVIII века и создание симфонической школы в Мангейме, в Вене отмечены деятельностью чешских музыкантов. Например, семья Стамиц, Й. Бенда, Ян Ваньхаль, Мыслевечек, Дусик.

Но национальная культура продолжает существовать и развиваться в самой Чехии. Прага – один из музыкальных центров Европы.

Чешская народная музыка продолжает развиваться в XIX веке, но процесс становления национальной оперы и развития симфонической и камерной музыки замедлен.

С середины XIX века наступает новый этап культурного обновления страны. В центре внимания поэтов и писателей – показ порабощенного народа и раскрытие его богатого душевного мира, его борьба за национальную независимость и социальную свободу.

Решающим стал 1859 год, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевших поражение с Италией и Францией. Народу Чехии дали некоторые демократические свободы, что способствовала более мощному подъему отечественной культуры.

В литературе – Ян Неруда, в живописи – Йозеф Манес, в музыке – Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Зденек Фибих.

Большое значение в чешской культуре имеет танцевальная музыка – полька, соуседка, матеник и др.

Необходимо было соединить воедино фольклорное, народно-бытовой начало и возвышенно-патетическое.

Основоположником чешской музыки стал **Бедржих Сметана** (1824 – 1884).

Его называют «чешский Глинка» - подобно русскому композитору он поднял чешскую музыку до уровня мировой музыкальной культуры. Композитор, пианист и дирижер, музыкально-общественный деятель.

Его творчество было подчинено одной идее – помочь музыкой чешскому народу в его борьбе за свободу и независимость, вселить в него веру в победу.

Композитор всегда находился в центре общественной жизни. Своим творчеством он способствовал расцвету всей культурной жизни своей страны.

Свое предназначение он осознал после революции 1848 года, а, начиная с 60-х годов, его деятельность развернулась в полной мере: он возглавляет, как дирижер, симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи.

В 50 лет Сметана оглох. Но не прекратил свое творчество, хотя с исполнительской деятельностью было покончено.

Главная тема творчества – родина, борьба за ее независимость, патриотические идеи.

Наивысшие достижения композитора связаны с областью оперной и симфонической музыкой.

Опера привлекла композитора тем, что именно этот жанр способен раскрыть актуальные, злободневные вопросы становления национальной культуры. Чтобы заявить о себе как о композиторе, основоположнике композиторской школы, необходимо сочинять в крупных жарах. Им создано 8 опер.

Главная черта опер Сметаны – воплощение образов простых людей из народа и героев, борющихся за свое счастье, независимость.

В операх композитор придерживался 2 направлений – героические и комические оперы. В героических операх действуют герои с исключительной судьбой в исключительных обстоятельствах, характерны исторические сюжеты, сюжеты из народных легенд.

В комических операх – главные герои – простые люди, сюжеты – современные, взятые из повседневной жизни, характерно множество бытовых сцен.

Однако все оперы индивидуальны по своему воплощению. Так, среди героических встречаются оперы, раскрывающие личную драму, в которой участвует народ («Брандербужцы в Чехии»), и трагедию, где все действие разворачивается вокруг одного главного героя («Далибор»), опера, представляющее эпическое сказание («Либуше»).

Комические оперы тоже разнообразны. Деревенский уклад жизни («Проданная невеста»), усадебная жизнь («Две вдовы»), быт горожан («Тайна»).

Есть и другие отличия. Например, в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других – лирические моменты («Поцелуй»).

Однако всем операм свойственна идея патриотизма, они воспевают лучшие качества чешского народа.

В области симфонической музыки («Ликующая увертюра», «Торжественная симфония», 9 симфонических поэм, в том числе симфонический цикл «Моя родина», состоящий из 6 симфонических поэм) композитор придерживался принципа программность. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понять слушателями. Он считал, что именно программная музыка донесет до слушателей патриотические идеи. Однако он не строго придерживался избранной программы. Музыкальное развитие не всегда подчинено развитию сюжета. Пояснительный текст призван пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь понять замысел композитора.

Применяет принцип сквозного развития, традиции Листа (принцип поэмности). Однако он по-новому трактовал жанр симфонической поэмы. Реже использует сонатность, вариационные методы развития.

Отличие от Листа в том, что Сметана создает реалистические картины, а не романтические философские поэмы, как Лист.

Композитор писал музыку для хора, фортепиано, струнного квартета и др.

## Симфоническое творчество А. Дворжака. Симфония №5 «Из Нового света» ми минор, (1893)

Дворжак (1841 – 1904) – младший современник Сметаны, его творчество получило мировую известность.

У этих композиторов много общих черт. Идеи патриотизма, любовь к родине. Музыкой прославляют свой народ, его подвиг и его веру.

Однако есть отличия. Они прежде всего обусловлены временем. Расцвет Сметаны приходится на 60 – 70-е годы, для Дворжака – 80 – 90-е годы.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Страна по-прежнему находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская музыкальная культура окрепла. Дворжаку было на кого опереться – достижения Сметаны. В целом, музыкальная жизнь Праги стали иной, развернулась концертная жизнь, стали появляться оперные постановки, на концертах исполнялись произведения чешских композиторов, функционировали музыкально-педагогические учреждения.

Однако общественная обстановка страны сильно усложнилась. Если национальный гнет ослаб, то социальный усилился. Крестьяне и пролетариат противостояли аристократам и буржуазии. Дворжак был на стороне народа, простые люди были ему ближе, чем представители власти. Хотя открыто Дворжак нигде не выступал. Сметана – борец по натуре, он принимал активное участие в общественной жизни, а Дворжак нет.

В своем творчестве он охватил все жанры. Опера (10: «Русалка», «Армида», «Якобинец», «Хитрый крестьянин»), симфонические произведения (их около 40): 9 симфоний, 5 симфонических поэм, увертюры, 3 сольных концерта (для фортепиано, для скрипки и виолончели), рапсодии, танцы (2 цикла «Славянских танцев»).

Оратории, камерная музыка, кантаты, вокальная музыка.

Симфоническая музыка – главная область творчества. Глубокая по содержанию, мелодична, сочетает песенные интонации народной музыки и танцевальные ритмы. Непрограммные произведения в первый период творчества и программные симфонические поэмы во втором периоде творчества.

Возродил классические традиции, сонатную форму (но трактует ее свободно).

Конфликтная драматургия, драматический симфонизм.

Широко представлены все образные сферы: лирическая, драматическая, эпическая.

Пятая симфония – остро драматичная (связь с симфониями Брамса, Чайковского). Но в отличие от них в симфониях Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты. Подзаголовок «Из Нового света». В ней отразились впечатления Дворжака от природы, поэзии и музыки США. Особое внимание Дворжак уделял судьбе угнетенных народов США – негров и индейцев, на него произвели впечатления музыка негров – спиричуэлсы – духовные песни негров-рабов.

Однако Пятая симфония пронизана национальным характеров: чешскими интонациями, ритмами, хотя есть и обороты негритянской музыки, индейский фольклор. Но это произведения – чешское.

Главная идея – думы о родине, тоска по родному краю, героические порывы, мятежные чувства. В симфонии преобладают героико-драматические мотивы, борьба. Эти настроения запечатлены в лейтмотиве, который проходит через всю симфонию, воспринимается как призыв к борьбе. Эта тема зарождается еще в медленном вступлении первой части.

## Норвежская музыкальная культура второй половины XIX века. Фортепианное творчество Э. Грига.

В XIX веке в зарубежной культуре выдвинулись северные скандинавские страны – Норвегия, Швеция, Дания. Наиболее яркий вклад в развитие музыкальной культуры внесла Норвегия. Норвежский народ, начиная с XVI века, находился в экономической зависимости от Дании, вплоть до XIX века, от Швеции (в XIX веке). Подавлялась национальная культура, национальный язык. В середине XIX века в Норвегии началось национально-освободительное патриотическое движение. Это время называют «периодом бурной весны» - расцветом норвежской культуры, которая проходила под знаком национального утверждения самосознания норвежцев.

Появляется норвежская грамматика и словарь (Ивар Осен), на основе которой была разработана профессиональная литература. До этого речь основывалась на манер светского датского языка. Появляются новые имена в области литературы, поэзии, музыки.

В области театра – драматурги Генрих Ибсен, Бьёрнсон, в поэзии – Генрик Вергеланд. В живописи – Тидеман. В музыке – Кьерульф (автор романсов), Нурдрок (автор гимна Норвегии), Свенсен (2 симфонии, рапсодии, камерные сочинения), Синдиг (опера, 3 симфонии), скрипач – Уле Булль («Северный Паганини»).

Вершина норвежской музыки – творчество Эдварда Грига (1843 – 1907) – композитора, пианиста, просветителя, общественного деятеля.

Своим творчеством Григ возвысило норвежскую музыку до вершин мировой классики. Творчество Грига пронизано темами, образами. Его творчество – утверждение национальных идей. В нем композитор воплощает картины народной жизни, суровую природу норвежского края, норвежскую фантастику, характерные особенности народно-песенного и инструментального фольклора.

Музыкальный язык Грига пропитан элементами, ритмами и интонациями норвежской музыки.

Норвежская музыка, к которой обращался Григ, представлена старинными жанрами периода язычества и средневековья. Это искусство скальдов – древних сказителей. Это лирико-эпические песни. Они отличаются декламационностью, речевыми оборотами. Характерна опора на тритон, обилие секундовых интонаций.

Другую группу старинных народных жанров составляют инструментальные наигрыши. Они были связаны с бытом пастухов в горной местности. Это песни-призывы. Для них характерны призывный характер, квартовые интонации, триольная ритмика, сложная орнаментика.

Следующая область норвежской музыки составляют трудовые песни. Изменчивость, вариантность построения, контрастность в них придают им балладный характер.

Песни-веснянки – призыв весны, характерно – острый ритм. Акценты, пунктирный ритм.

Издавна в Норвегии сложились танцы, которые исполнялись на норвежской скрипке – это скрипка с маленькой шейкой, выделяется дека и звук более металлический. Характерна концертная манера исполнения. Форшлаги, украшения, трели, морденты.

Халлинг – мужской сольный двухдольный танец. Для него характерна смена движений, в мелодии – скачки. Танец активный и передает молодецкую удаль.

Спрингданс (спрингар) – это прыжковый парный танец, размер трехдольный.

Гангар – танец-шествие, в умеренном темпе, трехдольный размер – 6/8, близок к маршу. Он обычно исполнялся на свадьбах.

В мелодическом отношении для норвежской музыки характерен плавный нисходящий ход к V ступени (от I). В ля-миноре6 ля – соль-диез – ми.

Этот мелодический оборот распространен в народной музыке и в творчестве Грига. Он бывает секвенционным.

Распространенным является ход на кварту. Использование пентатоники, лидийский, дорийский лады.

Жанры творчества – важнейшая область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадях»), среди крупных произведений – соната, баллада в форме вариаций, пьесы для фортепиано в 4 руки.

Камерно-инструментальные произведения: 3 скрипичных сонаты, квартет.

Симфонические произведения – увертюра «Осенью», фортепианный концерт ля-минор, сюиты, оркестровые пьесы.

Театральная музыка – музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт».

Хоровые произведения.

## Финская музыкальная культура второй половины XIX века. Характеристика творчества Я. Сибелиуса.

## Характеристика музыкальной культуры рубежа XIX – XX веков

### 1. Основные черты эпохи.

Начальный этап развития музыки XX века совпадает с важной полосой мировой истории, завершившийся окончанием первой империалистической войны и революцией 1917 года. Это время утверждения империализма в государствах Европы и Америки, годы военных потрясений, классовых битв.

Музыкальная культура этого периода отражает обостряющиеся противоречия времени. В ней сказываются черты субъективизма, обостренной нервозности, неверия в гуманистические идеалы.

В эти годы продолжается деятельность Грига, Сибелиуса, Пуччини и Яначека.

Выдвигается группа музыкантов, представляющих новые художественные направления рубежа веков: Дебюсси, Равель, Барток, Фалья, Шимановский.

Типичными чертами эпохи становятся расизм и пренебрежение к «толпе», неверие в человека и воскрешение средневековых мистических концепций, культ страха и одиночества, безверия и аморальности.

В конце XIX начале XX веков в жизнь вошли величайшие завоевания технического прогресса: двигатель внутреннего сгорания, телефон и радио, кинематограф Л. Люмьера. В 1911 году – открытие Э. Резердорфа (теория атомного ядра). Некоторые из технических новинок (радио, кино, граммофон) открыли богатейшие возможности для массового распространения искусства, для расширения его социальной базы. Однако общественные пороки восприпятствовали этому. Так, кинематограф и граммофон с первых лет своего существования стали объектом коммерческой деятельности, массовыми распространителями третьеразрядной развлекательной культуры.

Социально-бытовые условия, в которых развивалась музыка, были различны. Придворно-феодальное музицирование, концертное предпринимательство, искусство модернистских салонов.

В Австро-Венгрии, Германии, России – еще существовали императорские театры, где по-прежнему господствовали личные вкусу особ царствующей фамилии. Вильгельм II и Николай II лично вмешивались в формирование оперного репертуара.

Р. Штраус и Г. Малер, занимавшие должности «генералмузикдиректоров», вынуждены были подчиняться. Примером может служить оперный театр в Байрейте.

Не прекращались попытки католической и полицейской властей регламентировать современный музыкальный репертуар. Так, церковь подвергла запрету оперу «Саломея» Р. Штрауса, мистерию «Мученичество св. Себастьяна» Дебюсси. Царская цензура в России запрещала исполнение «Тоски» Пуччини, «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

Организация музыкальной жизни на рубеже XX века зависела от предпринимательства, меценатов. Крупнейшие композиторы испытывали материальную зависимость от своих богатых заказчиков или влиятельных издательских фирм. Достаточно напомнить о взаимоотношениях Скрябина с фирмой С. А. и Н. К. Кусевицких.

Сатирический вокальный цикл Р. Штрауса «Зеркало торгаша» (1918) направлен против унизительного для художников денежного гнета коммерсантов-нотоиздателей.

Музыканты начала XX века тяжело переживали подчиненность требованиям музыкального рынка или зависимость от богатых покровителей. Испытывали денежные затруднения, метались в поисках постоянного заработка Скрябин, Шенберг, Дебюсси, Стравинский.

Смертельно больной Малер нес непосильное бремя концертных обязательств перед американскими менеджерами, молодой Шенберг вынужден был дирижировать в кабаре, оркестровать низкопробные сочинения.

Ощущение непрочности, шаткости их социального положения, ненужности творчества во многом объясняет атмосферу одиночества, пессимизма.

**2. Философия и эстетика эпохи.**

1) Ряд течений в конце Х/Х века развивается под воздействием пессимистической философии Артура Шопенгауэра, рассматривавшего мир как порождение жесткой «мировой воли», против которой бессильна «Жалкая воля» к жизни отдельного человека. Отсюда поэтизация страданий, стремление создать особый замкнутый в себе художественный мир, далекий от объективной реальности. Идеи Шопенгауэра нашли продолжение в философских трудах Ницше, Бергсона.

2) Фридрих Ницше выдвинул – в противовес пассивному пессимизму Шопенгауэра – идею «воли к власти», присущей «расе господ». Он воспел героического «сверхчеловека», лишенного чувства сострадания и отбросившего понятия добра и зла. Его эстетика оправдывала творческий эгоцентризм, аристократическое избранничество, презрение к массе непосвященных.

3) Преклонение перед интуицией и внутренним созерцанием – в противовес научному познанию реального мира – характерно для философских трудов француза Анри Бергсона, немца Эдмунда Гуссерля, итальянца Бенедетто Кроче. Постижение действительности, согласно Бергсону, осуществимо только путем таинственного духовного прозрения художника. Внутренний мир человека – единственная реальность, доступная сфере искусств. Художественное воздействие музыки, приравнивается к гипнотическому внушению.

4) русский философ Владимир Соловьев провозгласил утопическую идею добра и красоты, которая, по его мнению, воплощена в символе «вечной женственности», которая должна спасти и возродить мир.

3. **Художественные течения.**

Их принято называть декадентскими: французский поэтический символизм, английский эстетизм (Оскар Уайльд), русский символизм.

Их объединяло разочарование в художественном наследии XIX века, сознательный отказ от реального отображения социальных противоречий жизни, стремление замкнуться в сфере сугубо личных ощущений. Это искусство пронизано мотивами пессимизма, безверия, аморализма, ожидания гибели мира. Происходит культ, обожествление собственного «Я».

Художественные крайности, присущие искусству поэтического декаданства: 1) пристальный интерес к уродливым, низменным, дисгармоничным явлениям жизни («Обманы, сумасшествие, позор, безумный ужас – все мне видеть сладко», - писал К. Д. Бальмонт).

2) Устремленность к свету, празднику, идеалу.

Композиторы этого периода тесно связаны с модернистской поэзией, драматургией, живописью. Хорошо известны факты личного общения и творческих контактов Скрябина с Бальмонтом, Р. Штрауса с Оскаром Уайльдом, Дебюсси с М. Метерлинком, Малларме, Арнольда Шенберга с Василией Кандинским (абстракционизм).

Даже некоторые композиторы классической школы, отвергавшие все новое в музыкальном языке, постепенно эволюционировали в своем эстетическом мышлении в

сторону образной исключительности. Например, А. К. Лядов: «Я «прозой жизни» так объелся, что хочу только необыкновенного…»

Римский-Корсаков, презиравший музыку Р. Штрауса и Дебюсси, как проявление музыкального упадка, охотно изучал произведения Ницше, Уайльда, Метерлинка, противопоставлял их реалистические традиции русским передвижникам и М. Горького.

**4. Периодизация.**

Первый этап – от начала 1890-х до конца 1900-х годов – характерно выдвижение новых музыкальных течений. Появляются новые направления: импрессионизм Дебюсси во Франции, Симфонизм Скрябина в России, оперный веризм Пуччини в Италии, новые тенденции в симфонической музыке Германии и Австрии (Р. Штраус, Малер).

Живут и классические традиции – Чайковский («пиковая дама» - 1890, симфония №6 – 1893), Верди («Фальстаф» - 1893), Дворжак («Из Нового света» - 1893), Танеев («Орестея» - 1894, симфония до минор – 1898), Римский-Корсаков («Китеж» - 1904, «Кащей бессмертный» - 18902), Рахманинов (фортепианный концерт №2 – 1901, «скупой рыцарь» - 1904), Глазунов (симфония №7 – 1902).

Второй период – с 1909 – 1917 – преодоление символистских, импрессионистских идей, появляются новые направления. «Предэкспрессионистские» - произведения Г. Малера, оперы Р. Штрауса, атональные произведения Шенберга.

Рождение в 1909 году нервно-экспрессивной «драмы крика» «Ожидание» и трех атональных пьес ор. 11 дало повод некоторым западным историкам объявить эту дату началом нового периода, пришедшего на смену тональному мышлению.

Конец 900-х годов был отмечен еще некоторыми важными событиями:

1907 – появление брошюры Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», предсказавшей коренное стилистическое перевооружение всей современной музыки.

1906 – 1910 – рождение первых экспрессионистических групп в изобразительном искусстве Германии и Австрии, первых кубистических полотен Пикассо.

1909 – начало русских балетных сезонов С. Дягилева в Париже.

1909 – 1910 – опубликование первых манифестов итальянского футуризма. Начало шумовых экспериментов музыкантов – футуристов – Б. Прателла, Л. Руссоло, Дж. Болла.

Трагическим символом завершения прошедшей эпохи была смерть двух выдающихся музыкантов – лидеров европейской музыки – Скрябина в 1915 году и Дебюсси в 1918 году.

**5. Судьба музыкальных жанров.**

В начале XX века менялась привычная жанровая иерархия, сложившаяся на протяжении XVIII – XIX веков.

1) Снизился интерес к большой многочастной симфонии;

2) отмечались первые черты кризиса европейской оперы;

3) более замкнутой, рафинированной, утонченной становилась область вокальной лирики. Она теряет связь с бытом.

Расцвета достигают:

1) жанр балета (Стравинский, Равель, Прокофьев, Барток, Фалья);
2) симфония-кантата (Малер, Танеев, Рахманинов);
3) жанровые синтезы.

В традиционных классических жанрах видели чрезмерную регламентированность, скованность профессиональными правилами. Преобладание чувственного, утонченно-эмоционального начала над логическим, философско-концепционным не влечет за собой интереса к симфонии и опере.

## Французский импрессионизм. Творчество К. Дебюсси

Художественная жизнь Франции последней трети XIX века отличалась поразительной пестротой и контрастами. С одной стороны, появление реалистической оперы «Кармен» и целого ряда глубоких по замыслу, художественно значительных симфонических и камерных произведений Франка, Сен-Санса, Форе, Дебюсси. С другой – утвердившееся господство в музыкальной жизни Парижа таких учреждений, как парижская консерватория, Академия изящных искусств с их культом «академических» традиций.

Контраст составляют и распространившиеся демократические формы музыкальной жизни, такие как массовые певческие общества, деятельность парижских шансонье. Наряду с этим появилось новое крайне субъективное направление во французском искусстве – символизма, которое являлось «искусством для избранных».

В такой сложной обстановке родилось одно из самых интересных, ярких направлений во французском искусстве второй половины XIX века – импрессионизм.

**Импрессионизм** впервые возник во французской живописи, когда группа художников выступила со своими оригинальными картинами на парижских выставках 70-х годов XIX века. Вспомним этих художников: К. Моне, К. Писсаро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар. Их объединяла на первых порах ненависть к официальному «академическому» искусству, чуждому жизни современной Франции, лишенному настоящей человечности и непосредственного восприятия окружающего. «Академисты» отличались исключительным пристрастием к эстетическим нормам античного искусства, к мифологическим и библейским сюжетам.

1) Импрессионисты вышли из мастерских на пленэр и стали писать с натуры.

2)Научились воспроизводить мгновенное впечатление от того или иного явления.

3)Обратили своё внимание на современника, на будни человеческой жизни.

Их искусство резко отличалось от приглаженных и безликих работ тогдашних живописцев-академистов: импрессионисты вышли из стен мастерских на вольный воздух, научились воспроизводить мгновенное впечатление (само французское слово impressio означает – впечатление). Итак, впервые они научились воспроизводить игру живых красок природы, сверканье солнечных лучей, разноцветные блики на подвижной речной глади, пестроту праздничной толпы.

---- Почему же, внимательно посмотрев картины, можно прийти к выводу, что здесь изображено мимолетное впечатление, неуловимое движение? Видимо все дело в технике написания этих полотен. Техника легких, летящих, скользящих мазков.

Живописцы применяли особую технику беглых пятен-мазков, которые вблизи казались беспорядочными, а на расстоянии рождали реальное ощущение живой игры красок, причудливых переливов света.

Позднее, в 80 – 90-е годы, идеи импрессионизма и его творческие приемы нашли свое выражение в поэзии (Поль Верлен, Пьер Бодлер) и музыке.

1) Музыканты позаимствовали у художников темы, образы для своих произведений: **состояния природы**, портреты современников, будничную жизнь, жанровые зарисовки.

2) В своих произведениях композиторы, как и художники, стремились запечатлеть мимолетные, зачастую трудно уловимые настроения, впечатления от какого-либо явления.

3) В обиход музыкантов входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая палитра. В связи с этим, большое значение в музыкальных произведениях стала играть гармония: красочные аккорды, созвучия, динамика, фактура.

Первым из композиторов откликнулся на новое направление **Клод Дебюсси**, увлекший за собой Мориса Равеля, испанца Альбениса, поляка Шимановского и Игоря Стравинского.

Первые творческие опыты Дебюсси и Равеля встретили недоброжелательное отношение со стороны руководства консерватории. Им пришлось пробивать дорогу в искусстве в одиночестве, у них почт не было единомышленников и соратников.

Большинство произведений Дебюсси (1862 - 1918) программны. Произведение называется программным, если она имеет определенное название, основано на литературном источнике, имеет сюжет, литературное предисловие или эпиграф.

Названия многих его произведений звучат как поэзия: "Девушка с волосами цвета льна", "Что видел западный ветер", "Звуки и запахи реют в вечернем воздухе".

Содержание творчества. Наиболее широко в творчестве Дебюсси представлены картины природы. "Лунный свет" из "Бергамасской сюиты".

Красочная гармония, фактура, динамика. Мелодия, как средство выразительности, уходит на второй план.

Ребята, вспомните еще одно произведение другого композитора, также связанное с картиной лунной ночи. Бетховен. Соната №14 "Лунная".

Хотя это произведение назвал не сам Бетховен, оно прочно закрепилось за ним и многие любители музыки знают это произведение именно под этим названием.

Вы услышали 2 произведения со схожим названием. Однако похожи ли они по своему музыкальному воплощению, по характеру и настроению? В чем сходство, различие?

В произведении Дебюсси: пейзаж, со всеми нюансами, тонкими штрихами.

В произведении Бетховена: На фоне лунной ночи - глубокое размышление о чем-то серьезном, значительном, быть может, воспоминание о только что пережитом или думы о будущем. В нем чувствуется драматизм.

Образам природы Дебюсси посвятил немало оркестровых произведений: это Ноктюрн "Облака", сюита для оркестра "Море", состоящая из 3-х частей: "На море от зари до полудня", "Игра волн", **"Разговор ветра с морем"**).

Образы моря всегда привлекали к себе композиторов различных направлений и национальных школ. Вспомним их: Мендельсон, Вагнер, Римский-Корсаков: "Садко", "Шехерезада", "Сказка о царе Салтане". В отличие от Римского Корсакова, Дебюсси ставит в своем сочинении не сюжетные, а колористические задачи. Он стремится передать средствами музыка смену красок на море в разное время дня, различные состояния моря – спокойное, взволнованное, бурное. Если море Римского-Корсакова можно сравнивать с картинами Айвазовского, то музыку Дебюсси можно "услышать" с полотен художников-импрессионистов.

---Каким же море предстает в 3-ей части оркестровой сюиты "Море"?

Из неподвижной, застывшей картины спокойного моря, развертывается картина бури.

---Какие музыкальные средства помогают в создании этой картины? Сначала слышны краткие мотивы, которые проходят в виде диалога у низких струнных и двух гобоев. Затем подключаются другие инструменты. Тембровое развитие.

Таким образом, композитор пытался передать образ моря в движении, изменении.

Безусловно, главной темой творчества Дебюсси была природа. Одновременно с этим в каждом произведении живет и сложная гамма настроений, чувств, душевных переживаний.

Наиболее ярко это отразилось в произведениях, где композитор рисует **портрет** того или иного героя. Дебюсси в облике изображаемого человека интересуют те наиболее характерные свойства его натуры и черты внешности, которые проявляются очень

заметно и дают сделать мгновенный набросок. Среди таких произведений прелюдия для фортепиано **"Девушка с волосами цвета льна**".

---Как вы считаете, производит ли эта прелюдия впечатление законченного парадного портрета или рисунка, сделанного по воспоминаниям о когда-то увиденном человеке или навеянного образом, возникшем в фантазии автора? Почему?

Ощущение зыбкости, расплывчатости. Почему возникает такое ощущение? Красочная гармония, размытые созвучия, pp, тихая спокойная, мягкая, лирическая мелодия.

---Чем же привлекает нас этот образ "Девушки"? Женственный, грациозный, обаятельный, хрупкий.

Подобно художникам-импрессионистам Дебюсси волновала тема будничной жизни современников. Поэтому в его творчестве есть немало жанровых сцен, где композитор "рисует" будни. Одним из самых ярких таких картин композитор создает во второй части "Ноктюрнов" для оркестра – "Празднества".

Это – "движение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света… - писал автор музыки. – Это праздник, смешение музыки со светящейся пылью…"

---Какой пейзаж художника-импрессиониста с его расплывчатыми бликами разноцветной толпы, напоминает эта музыка?

--- Что способствует созданию ощущению праздничности?
Энергичный ритм, танцевальность, стремительность, быстрая смена музыкальных тем.

---Ритм какого танца здесь ощущается? Тарантелы.

Как чуткий музыкант, откликающийся на все новые веяния времени, Дебюсси вносил в свои произведения острые джазовые ритмы и прихотливую мелодию.

В фортепианной сюите "Детский уголок" есть замечательная, яркая пьеса "Кукольный кэк–уок". Это блестящее и явно ироническое подражание звучанию ранних джаз-бандов.

В переводе означает – "шествие с пирогом". Этот танец был распространен в среде северно-американских негров. А позже стал связан с традицией награждать пирогом победителей танцев.

**Жанры творчества.**

Фортепианная музыка. Эта область занимает в творчестве Дебюсси важнейшее место. Будучи первоклассным пианистом, Дебюсси обращается к фортепианным произведением на протяжении всей жизни. Фортепианные циклы: «Бергамасская сюита», «Маленькая сюита», «Детский уголок», цикл из 24 прелюдий, «Эстампы», «Образы».

Его фортепианные произведения представляют собой миниатюры, каждая из которых запечатлела одно состояние, одно впечатление, один образ. Дебюсси сохранил стройность и цельность композиций. Он избегает расплывчатости формы, его формы имеют четкое деление на внутренние разделы при помощи цезур, фермат, остановок в движении.

Дебюсси стал создателем нового фортепианного стиля, заключающего в себе многоплановость фактуры, мелодию, скрытую в гармоническом фоне, сложный ладогармонический язык, основанный на неожиданных сменах весьма далеких тональностей, на частом употреблении неразрешенных созвучий, особенно прихотливую и изменчивую ритмику.

Композитор создает новые приемы фортепианной техники, основанные на сложных комбинациях аккордов и октав, гаммообразных и арпеджированных пассажей, попеременного чередования рук. Для многих сочинений Дебюсси характерна

неожиданная перемена фактуры, вызванная сменой образов или их красочных оттенков. Нередко Дебюсси использует одновременное звучание крайних регистров фортепиано без заполнения середины. Это создает эффект объемности и позволяет сохранить прозрачность фактуры.

Стиль фортепианных произведений неотделим от исполнительской манеры Дебюсси. Это камерный стиль. Сочинения Дебюсси отличаются особо тонкой и сложной педализацией (с широким применением полупедали). Они отличаются тонкой нюансировкой и градацией динамических оттенков. Во многих произведениях можно найти огромное количество авторских указаний для исполнителей, раскрывающих образную сторону исполнения («как нежная и грустная жалоба», «вспыльчиво», «нервозно и с юмором»). Подобные указания можно найти в песнях Мусоргского, где они также помогают исполнителю в раскрытии замысла произведения.

Симфоническое творчество. Симфонические произведения: Симфония №1, симфоническая ода «Зулейма», симфоническая сюита «Весна», симфоническая кантата с хором «Дева-избранница», прелюд «Послеполуденный отдых Фавна» по поэме С. Малларме (1892), «Ноктюрны» (1897 – 1899), три симфонических эскиза «Море» (1903 – 1905) и «Образы» для симфонического оркестра (1909).

Симфонический метод Дебюсси прямо противоположен методу Бетховена, его масштабности форм, резкой контрастности образов, из напряженному развитию.

Романтических симфонизм Листа и Берлиоза оказал влияние на Дебюсси отдельными чертами (программность, некоторые красочные приемы гармонизации и оркестровки). Принцип программности Дебюсси (стремление воплотить лишь общую поэтическую идею, сформулированную в названии, а не сюжетный замысел) ближе к Листу, чем к Берлиозу. Но Дебюсси была чужда идейно-образная сфера программных симфонических произведений Берлиоза и Листа. Ему оказались близкими темброво-колористические находки Балакирева и ясность и живописность стиля Римского-Корсакова.

Дебюсси отказался в своем творчестве от жанра циклической симфонии, от программной симфонии. Ему была чужда сонатность как метод музыкальной драматургии. Для воплощения характерных живописно-поэтических тем Дебюсси был гораздо ближе жанр сюиты с относительной свободной композицией цикла и отдельных частей.

Характерный принцип развития – вариационость – тембровое, фактурное, динамическое варьирование.

Оркестровый стиль Дебюсси отличается особо ярким своеобразием. Каждый музыкальный образ Дебюсси рождается сразу в определенном оркестровом воплощении. Более того, логика оркестрового развития часто преобладает над логикой мелодического развития. В партитурах Дебюсси преобладают «чистые» тембры. Группы оркестра смешиваются редко. Центральное место в партитурах занимают деревянные инструменты в силу яркой характерности тембров. Арфа играет в партитурах Дебюсси значительную роль, т. к. придает прозрачность, ощущение воздуха.

Опера «Пеллеас и Мелизанда». По одноименной драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка. В этом сочинении мало внешнего действия, место и время его почти не меняются. Все внимание автора сосредоточено на передаче тончайших психологических нюансов в переживаниях героев: Голо, его жены Мелизанды, брата Голо Пеллеаса. Сюжет этого произведения привлек Дебюсси, по его словам, тем, что в нем «действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и

судьбу». Обилие подтекста, мыслей как бы «про себя» давало возможность композитору осуществить свой девиз: «Музыка начинается там, где слово бессильно».

Стилевая новизна оперы заключается в том, что она написана на прозаический текст («Женитьба» Мусоргского). Вокальные партии оперы заключают в себе тонкие оттенки и нюансы разговорной французской речи. Мелодическое развитие оперы представляет собой выразительную напевную декламацию. В момент наивысшего напряжения действия Дебюсси остается верен своему принципу – максимальной сдержанности и полному отсутствию внешнего проявления чувства. Так, сцена признания Пеллеаса Мелизанде в любви исполняется как бы «полушепотом». В таком же плане решена и сцена смерти Мелизанды.

До оперы «Пеллеас и Мелизанла» композитор работал над оперой «Родриго и Химена» по трагедии Корнеля «Сид». Работа не завершена. После постановки «Пеллеаса» обращается к написанию опер на сказочные сюжеты Эдгара По – «Гибель дома Эшеров» и «Черт на колокольне». Работа не завершена.

**Особенности стиля Дебюсси.**

1. Показ мгновенного состояния, изменчивости, первого впечатления, мимолетности, попытка нарисовать движение.
2. В муз. языке – подобно живописцам на первом месте – красочность, колористичность. Это красочная гармония, красочные тембры, фактура, динамика. Значение мелодии как главного выразительного средства ослабляется.

   Вопрос: Как вписывается творчество Дебюсси с его импрессионистической направленностью в общую картину эпохи? Что свойственно произведениям Дебюсси: ощущение безнадежности, страха, тревоги или стремление к свету, любование окружающим миром?

   Творчество Дебюсси отличает полное отсутствие болезненной утонченности. Смакования ужасного и уродливого. Искусство Дебюсси воспевает мир естественных человеческих переживаний, чаще передает радостное ощущение жизни. Оно по-настоящему оптимистично.

Закончить сегодняшнее занятие мне хочется словами французского писателя Жана Кокто:

"Дебюсси существовал до Дебюсси. Это – архитектура, которая, отражаясь, колышится в воде; облака, которые нагромождаются и распадаются; засыпающие ветви, дождь на листьях; сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить".

## Творчество М. Равеля (1875 – 1937)

Творчество Равеля представляет собой одно из самых ярких и самобытных явлений во французском музыкальном искусстве.

Морис Равель вошел в историю западноевропейской музыки как продолжатель традиций Дебюсси. Но весь творческий путь Равеля обнаруживает не подчинение импрессионистской эстетике, а скорее процесс постепенного освобождения из-под ее влияния. Отход от преувеличенного чувства колорита.

Равель опирается на классические традиции. Он изучал традиционную полифоническую и гармоническую технику, а уже затем экспериментировал. Любовь к музыкальному искусству и литературе классической эпохи сохранилась у Равеля на всю жизнь. Она проявилась не только в выборе сюжетов и названиях его произведений, в

использовании старинных музыкальных жанров (менуэта, токкаты, паваны), обращении к жанру сонаты, но и в стремлении сохранить ясность мироощущения, свойственную произведениям классиков, пропорциональность и внутреннее единство крупной композиции, в тяготении к сонатной форме.

Однако Равель никогда не стремился к стилизации. Обращаясь к любому традиционному музыкальному жанру, он подчинял его новому содержанию. Привязанность к античным сюжетам, классическим музыкальным традициям сочетается у Равеля с яркой национальной основой творчества (французской и испанской), со стремлением раскрыть в ряде произведений психологически углубленные темы, с тонким чувством колорита и краски в музыке.

Этот сплав традиций и новаторства дол ряд выдающихся произведений в самых различных жанрах – симфонической музыке, опере, балете, фортепианной, вокальной и камерной инструментальной музыке.

**Темы. Образы творчества.**

1) испанская тема – «Хабанера» для двух фортепиано – тонкая передача жанровых и стилистических особенностей испанского фольклора. «Испанская рапсодия» (1907). Опера «Испанский час». «Мадагаскарские песни».
2) античная тема – «Античный менуэт».
3) Скорбь – «Павана на смерть инфанты»
4) Пейзаж – «Игра воды» для фортепиано, «Отражения», сюита «Призраки ночи», вокальный цикл «Естественные истории».
5) Сказочная тема - Балет «Сон Флорины», сюита для фортепиано в 4 руки «Моя мать – гусыня», опера «Дитя и чудеса».
6) Восточная тема – вокально-симфоническая поэма «Шехерезада».

**Жанры творчества**.

Фортепианные произведения.

«Античный менуэт», «Хабанера» для двух фортепиано, «Павана на смерть инфанты» «Игра воды» для фортепиано, «Отражения», сюита «Призраки ночи», сюита для фортепиано в 4 руки «Моя мать – гусыня», цикл фортепианных пьес «Гробница Куперена»

Симфонические произведения:

«Испанская рапсодия» для симфонического оркестра, «Болеро», Концерты для фортепиано с оркестром.

«Болеро» явилось своеобразным итогом творчества Равеля. Оно было создано в 1928 году по заказу известной балерины Иды Рубинштейн. Равель должен был сделать для нее в качестве хореографического номера переложение цикла фортепианных пьес «Иберия» испанского композитора Исаака Альбениса. Композитор отказался инструментовать чужое сочинение. Но возникшая в связи с этим заказам мысль о создании на основе оригинальной темы в духе популярного испанского танца привела к сочинению «Болеро».

Популярность «Болеро» как симфонического произведения объясняется ярко национальной испанской природой его единственной темы, динамикой ее развития, богатством, блеском оркестровки.

Образно-смысловое содержание «Болеро» выходит за рамки танца как прикладного музыкального жанра. Хотя это сочинение и не имеет литературной программы, художественный замысел его ясен и конкретен, что позволяет говорить даже о сюжетности. В кажущейся «механистичности» движения, вызванной многократным

повтором почти неизменной темы в одном и том же темпе, постепенно раскрывается из медленного, несколько томного вначале танца образ грандиозного массового танца-шествия, в котором участвуют тысячи людей.

В «Болеро» сказались некоторые стилистические черты прежних сочинений Равеля: особый интерес к испанскому фольклору, его образной сфере и всему арсеналу средств выразительности. Удивительно тонкое и красочное использование оркестра, стремление выявить оркестровыми средствами выразительные возможности темы.

Вместе с тем принципиально новыми в сочинении являются метод и принципы симфонического развития. Это грандиозные симфонические вариации на одну тему. В каждой из 18 вариаций почти целиком сохраняются ее мелодический и ритмический рисунок, ладогармоническое наполнение и темп. Пользуясь почти исключительно лишь средствами оркестрового, динамического и фактурного развития, Равель достигает колоссальной напряженности в развертывании основного образа.

«Болеро» является примером удивительного цельного и последовательного воплощения драматургического замысла. Развитие его единственного образа построено по принципу сплошного нарастания с кульминацией в конце произведения.

Музыкально-театральные произведения.

**Оперы**: «Испанский час» (1907) на сюжет одноименной комедии Франка Ноэна. В основе лежит бытовой комический сюжет. Большой интерес представляла для композитора возможность передать средствами музыки своеобразный игрушечный, но полный очарования мир часов.

Сюжет оперы довольно традиционен. Действие происходит в испанском городе Толедо в XVIII веке. Любовные приключения юной Консепсион – жены старого часовщика – приводят к тому, что она случайно назначает у себя дома свидание одновременно двум своим возлюбленным. Они долго прячутся друг от друга в футлярах от стенных часов, которые вынужден перетаскивать с места на место силач Рамиро – погонщик мулов. Стремясь избежать разоблачения со стороны вернувшегося мужа, неудачливые влюбленные вынуждены купить у него те самые часы с футлярами, в которых они прятались.

Опера-балет «Дитя и чудеса» (1925) – в основе сюжет французской писательницы Анри Колет. Равель заинтересовался необычайностью комических ситуаций, возможностью показать мир глазами ребенка, одушевляющего вещи.

Перед Равелем открылись огромные перспективы в воплощении вокальными и оркестровыми средствами мира сказки и игрушек. Композитор проявил остроумие и изобретательность в поисках характерных инструментальных тембров для музыкальных характеристик кресла (контрфагот), растрепанной книги (арфа с тромбоном), порыва ветра (элиофон). Для того, чтобы придать особую комичность происходящему на сцене, в некоторые эпизоды (дуэт чайника и чашечки) Равель вводит ритмы современного модного танца фокстрота.

Композитор находит для каждого действующего лица свой круг выразительных интонаций.

Балеты: «Дафнис и Хлоя» (1912), «Аделаида» - в основе «Благородных и сентиментальных вальсов» (1912), «Сон Флорины» (1912) – на основе фортепианного цикла «Моя мать – гусыня».

Лучший из балетов – «Дафнис и Хлоя» - написан на сюжет древнегреческого мифа о пастухе Дафнисе и его возлюбленной Хлое, которую похищают пираты в разгар праздника. Бог плодородия Пан освобождает ее в момент вакханалии, и балет

заканчивается гимном, которым радостные пастухи и пастушки восхваляют Пана. Радостный, светлый тон музыки балета воспринимается как гимн жизни и природе. Балету свойствен красочный, живописный гармонический язык, но при этом рельефный мелодический рисунок и ясный тональный план. Строгая логика симфонического развития в балете дала полное право самому композитору назвать его «хореографической симфонией».

Интересно в этом смысле сопоставить два эпизода из третьей картины балета – «Восход солнца», в котором изображаются спящий Дафнис, еле слышимое журчание ручейков, стекающих со скал, и общий праздник в конце балета, на котором пастухи и пастушки славят бога Пана.

Тончайшая музыкальная живописность первого из этих эпизодов, ощущение полной тишины, застывшего воздуха перед восходом солнца передано в оркестре хроматической мелодией у виолончелей и контрабасов с сурдинами и мелодия альтов на фоне пассажей у флейт, еле слышимыми на пианиссимо, и глиссандо арф. Начало дня возвещают птицы (форшлаги у флейты пикколо и флажолеты скрипок).

Совершенно другими средствами передана картина общего праздника в конце балета – стихией танцевальных ритмов, стремительным восходящим и нисходящим движением гамм у деревянных духовых инструментов в самом высоком регистре, глиссандо струнных и арф, введением смешанного хора, поющего с закрытым ртом, участием большого количества ударных инструментов, включая тарелки, треугольник, большой и малый барабаны, колокольчики, кастаньеты, и заключительным тремоло на огромном крещендо всего оркестра.

Камерные вокальные произведения.

«Баллада о королеве, умершей от любви» для голоса и фортепиано, три арии для голоса с оркестром «Шехерезада», три поэмы на слова Стефана Малларме, 4 песни для голоса с фортепиано: испанская, французская, итальянская, еврейская. Вокальный цикл «Естественные истории».

## Австрийская музыкальная культура XX века

Во второй половине XIX века – начале XX века Вена продолжала оставаться одним из крупнейших культурных центров Европы. Расцвет литературы, театральной и музыкальной жизни происходил в Вене. В Вене получили развитие импрессионизм, символизм.

Возникает новое направление – экспрессионизм.

Экспрессионизм – (от латинского «expressio» - «выражение»). Это направление зародилось в литературе и живописи Германии и Австрии в первом десятилетии XX века. Предшественником литературного экспрессионизма отчасти является Ф. Достоевский. Наиболее ранние образцы экспрессионистской литературы (Ф. Кафка), оказавшие влияние на писателей следующих поколений, в том числе – на Б. Брехта, принадлежит Ф. Ведекинду. В театре экспрессионизма появилась так называемая «драма крика». Эмоциональное состояние выдвигается на первый план. В изобразительном искусстве экспрессионизм сложился в творчестве художников дрезденского объединения «Мост» (1905 – 1913) и мюнхенского «Синий всадник» (1911 – 1914). Суть экспрессионизма отчасти заключается в доведенном до крайнего предела преувеличении мрачных сторон жизни – как невыносимых условий существования в обществе социальной несправедливости, так и скрытых животных инстинктов в самом человеке.

Главный смысл этого стиля – предельно острое выражение (то есть экспрессия) субъективных эмоций одинокой личности. Одиночество это настолько велико, что герой как бы лишается всяких социальных связей и примет вплоть до того, что о нем ничего неизвестно: кто он и откуда. Круг эмоций также специфичен: господство настроений подавленности, тоски, отчаяния, страха, крайнего ужаса.

Накануне Первой мировой войны молодежь приветствовала новое направление, видя в нем некое революционное начало. Деятелей культуры привлекала гуманистическая направленность экспрессионизма, внимание к страданиям «маленького человека». Наиболее последовательное выражение данный стиль нашел в творчестве А. Шенберга и А. Берга. Черты экспрессионизма можно обнаружить в творчестве Г. Малера.

В основе музыкального экспрессионизма – речевая интонация, господство которой очевидно даже в инструментальных композициях. От возбужденного вопля до бессильного шепота. Отсюда и свойство мелодики. Она теряет свою протяжность, распевность, насыщается диссонансными «невокальными» ходами, резкими скачками. Мелодическая линия представляет собой цепь кратких мотивов, вытесняющих друг друга, неустойчивая, незавершенная. Непрерывность, текучесть преобладают над расчлененностью. Это речь человека, лишившегося опоры, мятущегося и беспокойного.

Атональность. В творчестве Шенберга и Веберна формируется двенадцатитоновая организация, заменившая традиционную мажоро-минорную систему. Все 12 звуков равноправны. Отсутствует функциональность. Диссонантное созвучие может стать устоем.

Ритм – нерегулярный, синкопы, акценты, неквадратные фразы.

Нетрадиционный состав оркестра и трактовка тембров.

**Характеристика творчества Густава Малера (1860 – 1911)**

Композитор - философ. Его творчество - поиск философской истины. Философские проблемы. Композитор-симфонист. Второй по значению жанр в творчестве Малера – песня.

Жанры творчества: 10 симфоний и «Песнь о земле», вокальная музыка: «Песни странствующего подмастерья» (тексты Малера), «Волшебный рог мальчика», «Песни об умерших детях» (стихи Рюккерта), «7 песен из последних лет» (5 из них на стихи Рюккерта).

Малер – представитель позднего романтизма, его творчество является предтечей нового направления в музыке – экспрессионизма.

Малер ярко воплотил романтические идеи, темы:

- Раскрыл тему трагического разлада между художником и миром,
- Борьба с обывательщиной,
- Воспел романтические идеалы: гармонии человека и природы, религиозной веры;
- Однако, нет темы любви (очень мало),
- В духе романтизма поэтизировал народную жизнь, хотя есть и насмешка – «Карнавал»,
- образы самоиронии, ирония над собой (Малер – чудак, который знает все, но над ним смеются. Подобно Дон-Кихоту, князю Мышкину. Человек со множеством иллюзий).

Черты экспрессионизма:

- Малер раскрывает собственное видение мира,
- выражение состояния крайнего напряжения, боли (мотив боли – малая нона вверх – в симфонии №5),

- музыкальный язык – опора на речевые интонации, возгласы, крик. Порой хаотичная фактура, перебивание тем. Музыкальное изложение подобно потоку сознания. У него нет симметричных форм, традиционных приемов развития. (Например, симфония №5, первая часть, разработка – эпизод).

Музыкальный язык. В основе музыкального языка – бытовые жанры. Черты песни, марша, танцевальных жанров.

Через бытовые жанры раскрываются сложные философские проблемы. Они во всех этапах музыкальной формы. Это особенность Малера. Он не считал, что бытовые жанры упрощают мысль.

Характерно взаимодействие симфонии и песни. Взаимовлияние. Песня влияет на тематизм симфонии, ее форму. Симфония тоже влияет на песенные жанры – создание песен для голоса с оркестром.

Малер – композитор стилистически не ровный. Он использует приемы разных стилей. Его обвиняли в эклектизме и даже в вульгарности (гротеск в симфонии №1). Стилизация классической музыки, романтической музыки, предвосхищение экспрессионизма, включение музыкально-банального (музыка улиц).

Характеристика симфонического творчества.

Малер работал в 2 жанрах – симфония и песня. Проблема творчества: взаимовлияние этих жанров.

Симфония у Малера получает своеобразное толкование. Много необычного:

Количество частей,

Может быть текст,

Иного тем в сонатном аллегро (до 20 тем в симфонии №8, №1),

Переход тем из одной части в другую,

Переход тем из одной симфонии в другую.

Симфонии Малера – это симфонии финалов. Финал – зерно симфонии – главная идея.

Для Малера – симфония – это проповедь, оригинальность симфоний Малера идет от этого понимания. То есть симфония – это больше, чем музыкальное произведение.

Это нравственное воздействие на людей, пытается открыть глаза людей на некие философские истины, раскрывает путь поиска истины.

Например, жизнь и смерть, бессмертие.

Сам Малер назвал свои симфонии: автобиографии духовных исканий (в молодые годы метался – стать философом или композитором. Малер раскрылся как философ через музыку). Малер философски осмыслил мир через жанр симфонии!

Традиции

Малер продолжает традиции Бетховена - создает философские симфонии-драмы.

Малера сравнивают с Шубертом. Малер пытается облачить свои произведения в демократическую музыкальную форму. Песенный симфонизм.

Идеи мессианства. Влияние Скрябина. Через искусство человечество может избавиться от всех пороков.

Периодизация симфонического творчества

Первые четыре симфонии – первая тетралогия (иногда рассматривают так: первая симфонии – это пролог, а вторая, третья и четвертая – трилогия).

Симфонии №5, 6, 7- вторая трилогия,

№8 – генеральная кульминация,

«Песнь о земле» и симфония №9, 10 – эпилог.

Симфония №1 – тема гармонии человека и природы, ее нарушение и через различные коллизии и борьбу вновь обретение гармонии. Мысль – обретение покоя в сельской жизни.

Симфония №2 – «я хороню героя из первой симфонии» (Малер).

Первая часть – поминовение героя (он погиб), появляется мысль о воскресении. Это идеал христианской веры, вера в загробную жизнь.

Симфонии №3, 4, - своеобразные арки. №3 – арка с №1, №4 – арка с №2.

№3 – идеи пантеизма, осмысливает идею гармонии человека и природы. Идеи одушевления природы – что рассказывают цветы, камни, деревья, звери, затем человека, а затем что расскажет мне Бог.

Программой симфонии является философский трактат.

Симфонии №4 – возврат к идее утверждения христианской веры глазами ребенка.

Использует текст песни «Мы вкушаем небесные радости» из цикла Малера «Волшебный рог мальчика».

Первая часть – написана в духе раннего Моцарта, стилизация. Моцарт – символ детства.

Симфонии №5,6 ,7 – вторая трилогия. Но здесь нет текста, это инструментальные произведения.

На первый план выходит личное «Я» Малера. Раскрытие собственных мечтаний.

Здесь нет цитат из ранних вокальных циклов. Здесь темы из позднего цикла «Песни об умерших детях».

№5 – в финале – крах мира, а затем утверждение созидательности. Много цитат – тема из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Форма двойной фуги (проявилось мастерство Малера).

№6 – трагический финал – всё гибнет, разочарование во всем.

№7 – это арка к симфонии №5. попытка возрождение классических форм.

№8 – генеральная кульминация. «Симфония тысячи участников». 2 солиста, 2 хора.

В симфонии 2 части – они объединяют 2 истины первой тетралогии. Первая часть – религиозные тексты, утверждение христианской веры.

Вторая часть – тексты Гете из «Фауста», утверждение истины в вечном стремлении к совершенству.

№9, 10 и «Песнь о земле» - эпилог.

«Песнь о земле» - путь к камерности. Использует тексты китайских поэтов средневековья. Идея пантеизма.

№9, 10 – та же идея пантеизма.

Особенности симфонизма Малера были по-разному оценены. Некоторые считают, что это закат симфонизма, другие – что это новый виток симфонизма.

Существует мнение, что музыкальные формы Малера развиваются по законам литературной формы. В основе форма философского трактата, романа. У Малера музыкальная тема является носителем философской идеи. Форма построена таким образом, что происходит поиск темы-истины, ее становление и утверждение в финале.

Принципы развития – литературного жанра и театрального произведения (театральные эффекты, явления тем, вторжение темы).

Процессуальность – истина раскрывается в процессе поиска – процесс становления темы.

## Нововенская школа. Характеристика творчества А. Шёнберга. Принципы серийной техники.

Нововенская школа – Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Альбано Берг.

У этих композиторов эстетические установки и стилистические истоки различны.

А. Шенберг – глава экспрессионизма. В его творчестве значительно влияние символизма. Он связан с традициями Малера, Брамса.

Берг – экспрессионизм, натурализм, реализм.

Веберн – неоклассицизм, символизм, абстракционизм. На него оказала влияние строгая полифония. Веберна называют «строгий стиль XX века».

Этих композиторов объединяет Вена, так как Гайдна, Моцарта и Бетховена. А может даже в большей степени. Все они родились в этом городе, там выучились, встретились и создали новое направление в музыке.

Этих композиторов объединяет двенадцатитоновая техника.

Создателем серийной техники является Арнольд Шёнберг (1874 - 1951), хотя более строго она была воплощена в произведениях Антона Веберна и его последователей. Целью этой техники является эффект додекафонии (буквально «12 звуков») – особой звукорядной системы из 12 равноправных тонов в условиях равномерно-темперированного строя. Для достижения этого равноправия необходимо, чтобы ни один из звуков не повторялся чаще других и не мог прозвучать прежде, чем остальные одиннадцать. Порядок следования тонов задает серия – ряд из 12 разных тонов. При этом ни один звук не должен повторяться до конца изложения серии. В ней не может быть использована хроматическая гамма в привычной последовательности, ходы по трезвучиям, так как они дадут ощущение тонального устоя и ладовой определенности. Нежелательно использование подряд одинаковые интервалы более двух (так как последовательность двух секунд подряд может напомнить о диатонической гамме). Рекомендуется чередовать большие и малые интервалы, не выходя за пределы октавы или ноны. Тема может проходить в обычном виде, в виде обращения (как в фугах И. С. Баха), ракоход (движение от конца к началу) и инверсия ракохода, то есть его обращение. Каждая из этих форм может иметь 12 высотных позиций (транспонироваться).серия не является ни темой, ни мелодией, хотя ее звуки составляют основу и того и другого. Она задает набор интервалов, который определяет весь интонационный строй произведения.

В тех случаях, когда на основе серийного ряда организуется не только звуковысотная сторона музыки, но и другие параметры – например, ритм или тембр – можно говорить о сериализме (сериальности).

В результате музыка становится атональной.

Периодизация творчества Шенберга:

1 период - с середины 90-х по 1908 год – «романтический, тональный».

2 период – с 1908 – по 1923 год – период экспрессионистский, атональный,

3 период – с 1923 – по 1953 год – период додекафонный.

В первый период творчества Шенберг тяготеет к традициям Шуберта, Вагнера, Малера. Он обращается к романтическим жанрам.

Романтический период творчество связан с личными событиями. Лето 1899 года Шенберг провел в местечке Пайербах вместе с Цемлинским (друг Шенберга по студенчеству) и его сестрой Матильдой. В душе композитора зародилось сильное чувство к молодой девушке. К счастью, скоро обнаружилось, что оно было взаимным. Через год молодые люди обвенчались.

Им написаны симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» (по пьесе Ф. Метерлинка), струнный секстет «Просветленная ночь», оратория «Песни Гурре» для шести солистов, чтеца, нескольких хоров и огромного по составу оркестра, баллады.

В этом произведении формируется вокальный стиль Шенберга. Он впервые применил изобретенный им прием «Sprechstimme» (шпрехштимме) – «пение говорком». Вокальная партия исполняется ритмически точно, но интонация при переходе от одного звука к другому «скользит», как в разговорной речи. Большое внимание уделяет изобразительным деталям (романтизм).

Второй период – в 1908 году происходит перелом в творчестве. Шенберг писал в новой экспрессионистской манере. Живя в Вене, Шенберг входил в объединение художников-экспрессионистов. Можно сказать, что к музыкальному экспрессионизму композитор пришел через живопись. В 1910 году его картины впервые были представлены в одной из частных художественных галерей Вены, а на следующий год – на выставке группы «Синий всадник» в Мюнхене. Он сближается с художниками этой группы Василием Кандинским и Оскаром Кокошкой.

Шенберг пишет, что перенес эстетику их сферы живописи в сферу музыки. По началу, Шенберг тесно связан со словом.

Первое произведение, в котором произошел стилевой перелом – второй квартет, где третья и четвертая части с партией сопрано (стихи Стефана Георги – австрийский символист).

Цикл «Книга висячих садов» на стихи Георги.

Вершина второго периода – «Лунный Пьеро» (1912). Жанр: мелодрама или вокальный цикл. Соединение традиций вокального цикла, стихотворения с музыкой, черты мелодрамы (чередуются чтение и музыка). Исполняет произведение не певица, а драматическая актриса, одетая в костюм Пьеро. «Непосредственно-животное выражение чувственных и психических переживаний».

Создано на основе стихов бельгийского поэта Альберта Жиро. Новый вокальный стиль – «шпрехштимме» ( «разговорное пение»).

«Лунный Пьеро» - яркий пример атональной музыки.

Далее фортепианные пьесы, оперы «Ожидание» (1909), «Счастливая рука» (для солиста, смешанного хора и большого оркестра, 2 пантомимические роли).

Опера «Ожидание» - первая моноопера на либретто Мари Паппенхайм. Традиции Вагнера, Р. Штрауса. Это пример экспрессионизма.

Опера длится 30 минут.

Текст оперы не содержит никакого внешнего действия и сосредоточен вокруг переживаний единственного безымянного персонажа – Женщины.

Содержание: Женщина, измученная трехдневным ожиданием возлюбленного бежит по ночному лесу в состоянии безотчетного страха. Пугающим для нее становится и поваленное дерево, и сучья деревьев, цепляющиеся за ее платье, и даже свет луны, придающий всему оттенок призрачности. Женщина подбегает к одинокому заколоченному дому, где живет ее предполагаемая соперница, и с ужасом наталкивается на неподвижное человеческое тело. Это – ее возлюбленный. Он мертв.

В ней 4 сцены: 1 сцена – экспозиция: женщина в белом ждет в лесу свиданья; 2 сцена – лесная чаща, страх усиливается, 3 сцена – у дома соперницы; 4 сцена – кульминация, разговор с мертвецом (труп возлюбленного). Завершается состоянием прострации.

Цель авторов – передать чувство напряженного ожидания, страха, предчувствия чего-то трагического.

Опера атональна, отказ от жанрово-бытовой основы, музыкальное развитие основано на мозаике коротких мотивов. В основе речевые интонации. Вокальная партия – экспрессивна, передает возбужденную речь.

«Счастливая рука» (1908 – 1913) – драма с музыкой. На собственный текст. Экспрессионизм. Условность персонажей. Символичность. Например, Господин – владыка мира, Рабочие – символ труда, Женщина – воплощение иллюзорного счастья. Человек – главный герой – в поисках свободы и счастья попадает в руки Монструма – зверя, носителя идеи Зла. Нет действия.

Партии Человека и хора – вокальный, остальные – мимические.

Новое в этом сочинении – предельно разработанные указания всех передвижений актеров, их мимики и жестикуляции. Самое необычное заключено в том, что в произведении выписана партия света. Освещение играет важную роль в передаче состояния героя. Значение «лейтсвета».

Третий период – серийная техника, додекафония. В 1923 году заканчивается период длительного молчания композитора. Он завершает новые произведения: 5 пьес для фортепиано ор. 23, серенаду ор. 24, Сюиту для фортепиано ор. 25. За ним уже закрепилась репутация композитора, всегда идущего против течения. Но в этих произведениях он совершает воистину эпохальный поворот – демонстрирует метод сочинения музыки посредством ряда из 12 неповторяющихся тонов.

Первые серийные произведения, в которых господствовал почти математический расчет, ознаменовали уход от стихийности экспрессионизма. В них конструктивизма сочетался с идеями неоклассицизма. С одной стороны, жесткое, «антиклассическое» звучание, с другой – четкие, ясные формы, традиционные жанры.

Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных, вариации для оркестра ор. 31, Третий струнный квартет. Создает комическую оперу «С сегодня на завтра».

Опера «Моисей и Аарон». Либретто на сюжет из ветхого Завета он пишет сам.

Затем переворот 1932 года. Национал-социалисты захватили власть. Последствия нацистского переворота для немецкой культуры были катастрофическими – были разрушены ее основы. Искусство оказалось насильственно поставлено на службу фашистской пропаганде. Страну покидали творческие люди, судьба многих талантливых людей, покинувших родину, в большинстве случаев сложилась трагично.

Шенберг не сразу поверил в долговременность всего происходящего – даже после того, как на заседании академии было объявлено, что евреям. Возможно, придется ее покинуть. Его уволили. В первый момент композитор воспринял это как еще одно проявление антисемитизма. Но впоследствии стало ясно, что с ним поступили бы точно так же, даже если бы он был немцем. Его школу объявили в «культурбольшевизме»! вскоре было запрещено исполнение произведений Шенберга и его учеников.

Шенберг окончательно покинул Германию. Для него это было личной трагедией. Он был настолько связан с традициями немецкой культуры, что чувствовал себя оторванным от корней. Париж, США. Преподавал в Джульярдской школе, выступал с докладами в университете Чикаго. Профессор калифорнийского университета. Живет в Голливуде, дружба с Гершвиным.

В Америке Шенберг продолжает создавать додекафонные произведения: Четвертый струнный квартет, струнные трио, концерты для скрипки и фортепиано с оркестром, «Ода Наполеону Бонапарту» (по Дж. Байрону), Фантазия для скрипки и фортепиано. Оратория «Лестница Иакова».

После войны создает одно из самых известных своих произведений «Уцелевший из Варшавы» - для чтеца, мужского хора и оркестра. Это был настоящий приговор фашизму, обнажающий его античеловеческую сущность. В основе сочинения – рассказ человека, сумевшего вырваться из варшавского гетто, все обитатели которого были обречены. Композитор вновь возвращается к экспрессионизму.

Речь идет от участника событий.

Автор текста – Шенберг. В тексте свободно сочетается точное описание подробностей страшенного дня с галлюцинациями-воспоминаниями о родных.

Помимо сочинения музыки, Шенберг завершает теоретические работы – «Структурные функции гармонии», «Основы музыкального сочинения», «Стиль и идея».

**Характеристика творчества Антона Веберна (1883 – 1945)**

Веберн учился у Шенберга с 1904 по 1908 гг., но творческие контакты длились всю жизнь. Считают, что Шенберг учит своему стилю и заставляет ученика ему следовать. Это неправда. Шенберг учил своих учеников на классических образцах, учил писать тональную музыку, анализировали классические произведения. Шенберг охлаждал учеников писавших «под Шенберга». Под руководством Шенберга Веберн вырабатывал свою тональную технику письма.

Важной эстетической установкой Шенберга был тезис о новизне. «Искусство – это всегда новое искусство».

Строгость серийной техники Веберна можно считать абсолютной и превосходящей строгость Шенберга. То есть Веберн превзошел своего учителя в ортодоксальном следовании творческому методу серийности.

Ранние произведения – еще связаны с классическими традициями. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели, Пассакалия для оркестра.

Второй период творчества – как и у Шенберга атональный, экспрессионистский. Пишет пьесы для оркестра. Выступает как дирижер.

Третий период творчества – серийный – струнное трио, струнный квартет, квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано, Вариации для оркестра. Но понятие «крупная форма» по отношению к этим циклам весьма условно – каждый из них звучит менее 10 минут! Веберн применял серийную технику в своих произведениях наиболее строго и последовательно – в этом он превзошел Шенберга!

Читает цикл лекций для группы любителей музыки («Путь к новой музыке»).

Кантаты на стихи поэтессы Хильдегард Йоне.

В творчестве Веберна отсутствуют опера, балет, сольный концерт, фантазии. Не свойственна театральность, не свойственна танцевальность, опора на бытовые жанры.

Музыка Веберна экспрессивна, символична (Веберна волнует глубокий, непостижимый смысл).

**Творчество Альбана Берга (1885 – 1935). Опера «Воццек».**

Ученик Шенберга. Прошел тот же путь, что и его учитель – от позднего романтизма к экспрессионизму, от тональной музыки к додекафонии.

Жанры – инструментальная музыка, камерно-вокальная музыка, концерт, музыкальная драма.

Опера «Воццек» (1921). Асафьев: «правдивейший документ современности», «зеркало эпохи».

Литературный источник – драма немецкого писателя начала XIX века материалиста Георга Бюхнера «Войцек». Пьеса, написанная в 1837 году, оказалась необычайно

актуальной спустя почти 100 лет. История «маленького человека», солдата австрийской армии, над которым измываются все кому не лень и в конце концов доводят до гибели, напоминала сюжеты Ф. Достоевского и соответствовала духу экспрессионистских устремлений композитора. воццек убивает из ревности жену. Драматурга и композитора заинтересовали причины преступления: обстановка травли и унижения, которым подвергался Воццек со стороны тех, от кого зависел.

Опера «Воццек» была закончена в 1922 году. Либретто А. Берга. Берг по-своему «прочел» драму Бюхнера. Он отобрал 15 сцен (вместо 27), стремился к концентрированной драматургии.

Углубил психологическую сторону драмы, ослабевает социальная острота. Усилил натурализм.

Жанр – опера-симфония или психологическая музыкальная драма.

Воццек находится в постоянном конфликте с окружающей его средой (капитан, Доктор, Мари). Чувство к Мари и сыну заставляет Воццека воспринять ее измену как катастрофу и искать выхода в смерти Мари и своей смерти.

Берг отказался в драме от традиционных оперных форм – арий, дуэтов, развернутых хоровых сцен.

Заменив арии монологами, а дуэты диалогами, он строит действие по сценам. Использует принципы формообразования как в симфоническом произведении.

Все первое действие он задумал как 5 характерных пьес (сюита, рапсодия, марш, колыбельная, пассакалия, рондо).

Второе действие – как симфонический цикл в 5 частях.

Третье действие – как 6 инвенций.

В музыкальной драматургии большую роль играют симфонические антракты, почти к каждой картине. Они разнообразны: от жанровых картин (вступление к сценам в саду из 2 д., в кабаке 3 д.) и картин природы (вступление и заключение к сценам в поле из 1 д., у пруда из 3 д.) – к финальному выводу всей драмы в антракте перед заключительной картине (3 д.).

Роль оркестра – велика. Он помогает в создании дополнительного напряжения и разрядки, способствует мгновенному переключению из одного эмоционального состояния в другое.

Берг использовал 4 оркестра – большой симфонический, камерный, военный и сценический (с народными инструментами).

Лейтмотивная система: Воццека, капитана, доктора, Мари.

Приемы вокального стиля: песенный, ариозный, вокальная декламация, чистая разговорная речь, прием «шпрехштимме», голосовые эффекты (фальцет, кашель, смех).

Выбор гармонических средств – свобода. Тональные отношения, атональная музыка, серийная техника.

Гармония выполняет разные функции: передача оттенков различных эмоциональных состояний, в обострении психологических контрастов, для создания гротескных образов, в колористических целях.

**Неоклассицизм.** Музыкально-стилевая тенденция, которая основывается на следующих принципах:

1. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
2. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.

3. синтез современных средств с классическими жанрами.

Первая волна неоклассицизма – 1860 - 1870-е годы – Танеев, Регер, Штраус.

Вторая волна – 1920-е годы – Прокофьев, Стравинский, Хиндемит.

Третья волна – реакция на неоклассицизм Стравинского. Принцип вариаций на чужой стиль. Характерным признаком становится включение знаковых элементов стилистики Стравинского.

**Музыкальная культура Германии первой половины XX века.**

В конце XIX – начале XX века Германия оставалась музыкальной страной. Она прославилась своей дирижерской школой (Артур Никиш, Феликс Мотль, карл Мук), Байрейтскими фестивалями (ставились драмы Вагнера), крупными нотоиздательскими фирмами («Петерс», «Брейткопф и Хертель», «Шот»), наукой о музыке. Появляется новое поколение композиииторов – рихард Штраус, Макс Регер, пауль Хиндемит, Карл Орф и др. каждый их них искал свой путь в искусстве и жизни.

В начале века очень высок был авторитет Р. Штрауса. Его симфонические поэмы, оперы «Саломея» и «Электра» были тогда своего рода ориентирами для многих молодых музыкантов различных стран. Штраус увлекал новизной художественных идей, бурной экспрессией, техническим мастерством, роскошью оркестровых красок, неожиданностью приемов изложения тем. До Первои мировой воины его музыка отвечала тогдашнему идеалу искусства: она была выражением индивидуалистического сознания, соответствовала тем понятиям о мире, человеке, которые рождали в немцах философские идеи Ф. Ницше (культ силы, самоутверждения личности, ее волевой энергии как главного стимула человеческих деяний). Но Р. Штраус не остался на тех же позициях - его творчество по-своему откликалось на происходящее, оно эволюционировало от 90-х и 900-х годов к 10 - 30-м (XX века), хотя всегда было достаточно «удалено» от того главного, чем жила эта эпоха,- бурь и потрясений войны, фашизма. Гитлеровские глашатаи «культурной политики» сочли, что Штраус, в 30-е годы маститый немецкий музыкант,- подходящая фигура для пропаганды «новых истин». Однако к концу 30-х годов и он, и даже Пфицнер, которого фашисты сделали неким духовным вождем, были признаны «нежелательными авторами». Это - один из примеров того, сколь трудным для искусства и его создателей был этот период истории Германии.

В первое десятилетие века Германия жила еще в привычном ритме «доброго старого времени». Но люди творческие - художники, писатели, музыканты – сознательно и бессознательно ощущали новые веяния. В это время складывается эстетика и искусство экспрессионизма, формируются принципы будущего неоклассицизма.

Немалую роль в определении позиции неоклассицизма в Германии сыграло и творчество Регера, чье влияние на молодых композиторов (тех, кто заявил о себе особенно в 20-е годы) было очень значительным, и художественные воззрения и музыка Ферручио Бузони, итальянского музыканта, с 1894 года жившего в Германии. Вскоре неоклассицизм становится одним из главных истоков творчества большинства композиторов Германии, таких, как Карл Амадеус Хартман, Макс Буттинг, в ранние годы – Курт Вайль (ученик Бузони), затем Карл Орф, наконец, крупнейший из мастеров немецкой музыки первой половины XX века - Пауль Хиндемит. Неоклассицистские принципы были для композиторов того поколения, что входило в сознательную творческую жизнь с середины 1910-х годов и заявило о своих новаторских исканиях в 20-е годы, своеобразной реакцией и на внешнюю декоративность позднего романтизма, и на эмоциональную перенапряженность экспрессионизма.

Экспрессионизм широко распространился в немецкой литературе, драматургии, поэзии, живописи, графике, музыке в конце и после первой мировой войны. Через его влияние прошли Генрих Манн и Арнольд Цвейг, йоганнес Бехер и Анна Зегерс и даже Бертольд Брехт - писатели, поэты, драматурги. Ярко выражен экспрессионизм в графике Отто Дикса, Георга Гросса, в живописи Оскара Кокошки. Именно на немецкой земле возникли (еще в начале века) известные объединения художников этого направления - «Мост» (Дрезден, 1905), «Синий всадник» (Мюнхен, 1911). Горячо была воспринята в Германии премьера оперы «Воццек» А. Берга. Экспрессионизму не остался чужд даже Хиндемит (на рубеже 10-х и 20-х годов). Но, как и другие немецкие музыканты этого поколения, он быстро миновал этап влияния экспрессионизма, противопоставив ему объективность, ясность и гармоничность «новой классичности». Неоклассицизм стал для немецких композиторов выходом из субъективности и эмоциональной перегруженности экспрессионизма, способом обретения и новой техники, и новой стилистики, но также и новой духовной опоры, в которой так нуждалось искусство трудной послевоенной поры с ее переоценкой этических и эстетических ценностей.

20-е и начало 30-х годов в культурной жизни Германии, в ее искусстве были чрезвычайно насыщенными. Падение власти кайзера в результате ноябрьской революции 1918 года, революционизирующее влияние событий в россии, рабочее движение в городах Германии, руководимое легализованной (!) Компартией (до захвата власти нацистами в 1933 году),- все это стимулировало социальную активность и художников разных видов искусств. Сама «атмосфера» этой эпохи порождала поиски новых форм общения искусства с людьми, новое понимание задач художественного творчества.

В городах Германии развернулось молодежное музыкальное движение (в нем участвовал и Хиндемит как автор прикладной музыки - «Gebrauchsmusjk» - «Музыка для обиходного употребления»). При всей своей принципиальной аполитичности это движение неизбежно соприкасалось и с политической тематикой (прежде всего через тексты Б. Брехта). Главная же цель его - объединить молодежь через любительское музицирование, раскрепостить ее, освободить от гнетущего воздействия старых буржуазных форм быта, для чего и создавалась музыка, отличная как от «серьезной» профессиональной, рассчитанной на слушателей концертных залов, так и от пошлой новой «массовой» продукции.

Это - одна из форм культурного просвещения масс, к чему были устремлены помыслы немецких музыкантов (и не только музыкантов) тех лет. Другая - агитпропгруппы, организованные коммунистами. В их работе самое деятельное участие принимал Ханс Эйслер, ученик Шёнберга. В этом же русле шло и творчество крупнейшего драматурга XX века Брехта, создавшего в 20-х годах особый вид театра с ярко выраженнои агитационнои направленностью. В формировании художественных позиций Брехта-драматурга велико значение литературнополитических кабаре, которые существовали тогда во многих немецких городах. Брехт выступал в таких кафе (в Берлине и Мюнхене), исполняя под гитару свои стихи в пародийном стиле, используя примитивные сентиментальные мотивы для заостренного до шаржа, гротескного текста. Здесь и рождались принципы, которые вскоре определили характер сотрудничества Брехта с композиторами. Брехт не мыслил своего театра без музыки, но музыки, совершенно особой, далекой от традиционной «театральной» (об этом он специально писал в статьяхо театре).

Театр Брехта был призван пробуждать мысль зрителя, воспитывать его сознание. Вместо того чтобы вызывать иллюзию реальности происходящего на сцене, его театр

показывает события как бы со стороны. Возникает «эффект отчуждения» (вместо «эффекта перевоплощения» в романтическом театре). Свой театр Брехт называет «эпическим». В его истолковании это – синтетическая форма театра, где чрезвычайно важны комментарии к событиям - в виде надписей, щитов с изображениями - иллюстрациями, заголовков сцен («литературизация театра»), и вставные песенные интермедии - «зонги», которые недвусмысленно формулируют «идею» каждой сцены. Таковы пьесы «Трехгрошовая опера», «Возвышение и падение города Махагони», «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Мамаша Кураж и ее дети» и многие другие. В поисках наиболее действенных театральных форм Брехт сродни советским режиссерам той поры: А. Таирову, Е. Вахтангову, В. Мейерхольду. Успех агитационного театра Брехта определила Сенсационная постановка в 1928 году «Трехгрошовой оперы» с музыкой К. Вайля, а затем - «Возвышение и падение города Махагони». В них авторы утвердили новое понимание общественно-публицистическои значимости музыки. Драматургическая роль ее определена словами Эйслера - «драматический контрапункт действию». Музыка образует второй план, активизируя зрительское восприятие, побуждая критически анализировать разыгрываемое на сцене. Брехт высказал свое отношение к музыке в театре следующим образом: «Музыка должна во *что* бы то ни стало ...не допускать, чтобы ее низводили до роли бездумной служанки. Она должна не "сопереживать", а пояснять действие». Приемы пародирования фарса, старинные формы народного творчества образовали своеобразный «конгломерат» в Музыке этих пьес.

Особенную публицистическую остроту заключали в себе хлесткие, плакатно броские, четко ритмованные «зонги». Они родились в результате переработки творческим сознанием поэта-драматурга и композитора эстрадных шлягеров, уличных песен, баллад певцов-актеров (исполнявшихся в литературно-поэтических кафе), джаза, пришедшего в Европу в 1918 году. Элементарно простые интонации и ритмы в зонгах пародийно заострены, подача текста-содержания парадоксальна в своей «отстраненности», «отчужденности» (никакого «вчувствования»).

В театре Брехта работали Музыканты и старшего и более молодого поколения - *Курт* Вайль (1900-1950), Пауль Дессау (1894-1979), Вернер Эгк (1901--1984), Гюнтер *Кохан* (род. 1930). Особенно плодотворным и длительным (27 лет) было сотрудничество Брехта с Эйслером.

Творчество и творческая деятельность Х а н с а Э й с л е р а (1898-1962) - единственное в своем роде явление в музыкальной культуре запада. Композитор *был* воспитан на традициях национальной классической музыки, прошел школу композиторского мастерства у своего учителя Шёнберга, овладел современным профессионализмом, начал сочинять в атональной, затем в серийнои технике, усвоил и принципы экспрессионизма нововенской школы.

В основу своего творчества положил задачи политическои пропаганды, связал его с пролетарской борьбой. Именно он был главным создателем боевых песен

немецкого пролетариата, Kampflieder, нового вида массовой революционной музыки 20-х годов. Соединяя в *себе* высокопрофессионального музыканта и убежденного борца за идеалы пролетарского движения, Эйслер стал творцом и особого жанра, и соответствующего *стиля.*

Стиль Kampf1ieder синтезировал уже сложившиеся традиции революционного песенного фольклора разных стран и бытовой музыки, героико-маршевой классической (особенно немецкой) музыки и современные речевые, митинговые интонации. Четкое, резкое произнесение слов в пении, волевая сила маршевых ритмов,

простая, «плакатная» по своей броскости мелодия и при этом (в основном) минорный лад - таковы общие признаки знаменитых песен Эйслера: «Коминтерн», «Красный Веддинг», «Песня солидарности», «Синие знамена», «Песня Единого фронта» и др. В музыку нередко вплетаются лаконичные восклицания (например, в «Красном Веддинге» - «Левой, левой, левой», по-немецки - «Links, Links, Links»), звучавшие властно, призывно; мерная поступь ритма (традиционно - четверти с «пунктирами» ) разнообразится паузами, синкопами; голос поет подчеркнуто поп legato, без лирической распевности. Пропагандистом боевых песен Эйслера стал певец Эрнст Буш, «знаменосец пролетарского Берлина» (как называл его композитор). Сила воздействия Kampfljeder была гипнотической, ошеломляющей. Недаром многие из них попали в «черный список» Прусского министерства внутренних дел. Велик был резонанс этих песен за границами Германии; многие были переведены и на русский язык, звучали в СССР.

Другая линия творчества Эйслера - музыка к театральным пьесам, больше всего - Брехта. В сотрудничестве с ним написано множество произведений. Среди них - «Высшая мера», в жанре поучительнои пьесы кинофильм «Куле Вампе», инсценировка романа М. Горького «Мать», а позже - музыка к пьесам Брехта «Крутоголовые и остроголовые», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Жизнь Галилея», «Швейк во второй мировой войне».

Творчество Эйслера, как и Брехта, стало своего рода связующим звеном между разными периодами развития художественной культуры Германии. Композитор, так же как и драматург, успел вовремя уехать из страны (их обоих неминуемо ждали фашистские застенки, промедли они еще немного). В эмиграции Эйслер продолжал свою деятельность борца-антифашиста, участвовал во многих интернациональных объединениях, переезжая из одной европейской страны в другую (бывал и в сражающейся Испании, и в Советском Союзе). С 1938 года в течение десяти лет он жил на положении эмигранта в США. В годы эмиграции написаны такие значительные сочинения Эйслера, как «Немецкая симфония», ставшая откликом композитора на трагические события 30-х годов в Германии, реквием «Ленин» - К 20-летию Октябрьской революции (оба сочинения - в сотрудничестве с Брехтом) помимо музыки к пьесам Брехта и массовых песен.

С 1921 года в немецком городе Донауэшингене (а затем и в Баден-Бадене) регулярно проводились фестивали хоровой музыки. Здесь пришло признание к Хиндемиту, ставшим самой «яркой звездой» фестивалей. Здесь прозвучало множество сочинении и других крупнеиших композиторов, как немецких (Буттинга, Вайля, Эйслера), так и инонациональных (в том числе Игоря Стравинского и Белы Бартока). Признанными центрами музыкальной жизни становятся не только Берлин, но и Лейпциг, Дрезен, Кёльн, Франкфурт-на-Майне..

К началу 30-х годов потенциал немецкой художественной культуры был чрезвычайно высок. Литература, изобразительные искусства, театр, музыка были представленЫ яркими творческими личностями. Не потеряв высокой духовности и философской обобщенности, так свойственных немецкому искусству XIX века, в 20-е и в начале30-х годов оно обогатилось новыми чертами: демократизмом тематики, политической остротой, социально-критической направленностью, боевым духом. Искусство в разных его жанрах и формах разоблачало наступающийфашизм, вставало на защиту человеческого разума и достоинства, национальных культурных ценностей. Его диапазон был широчайшим - от «политического театра» режиссера Эрвина Пискатора,

поучительных пьес Брехта и агитационно-пропагандистской музыки Эйслера до философских и исторических романов Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, серьезной и глубокой, обращенной к умам слушателей музыки Хиндемита. Приход в 1933 году к власти нацистов оборвал поступательное развитие художественной культуры Германии. Огромное множество ученых, писателей, поэтов, артистов, музыкантов покинуло родину. Для одних это было с самого начала вопросом жизни и смерти - фашисты уничтожили бы их как своих идейных врагов; другие приняли решение об отъезде, несмотря на то что им пока непосредственно ничего не угрожало,- остаться означало бы погибнуть духовно.

Эмиграция не была для немецкой интеллигенции «легким делом», особенно после того, как Гитлер развязал вторую мировую войну: отношение к представителям страны, принесшей такие бедствия человечеству, было двойственным. И все же немецкая эмиграция боролась с фашизмом. В 1933 году с приходом к властн Гитлера Шёнберг, как «неариец», был уволен со своего поста; ему пришлось навсегда покинуть Германию. Среди эмигрантов - композиторы Хиндемит, Эйслер, Майер, Дессау, дирижеры К. Ранкль, Г. Шерхен, певец Э. Буш и другие.

В фашистской Германии на площади перед Берлинским университетом пылали костры - горели книги писателей, классиков и современников, в которых нацисты усмотрели идейную опасность. Здесь были и сочинения Брехта. В музыке официальные власти насаждали примитивные по складу, милитаристские по содержанию песни и марши, убогие по своей сути инструментальные и вокальные опусы; фальсифицируя историческое прошлое, национальные традиции, они «присваивали» себе классику и романтизм, извращали подлинное содержание музыки Бетховена и Вагнера. Была запрещена музыка Хиндемита, Вайля, Эйслера, Хартмана, композиторов нововенской школы, очень многое объявлялось «нежелательным». Некоторой части оставшихся на родине музыкантов (и не только музыкантов) удалось прожить эти годы в своеобразной «внутренней эмиграции» - они не исполнялись, их «не замечали» (и это было спасением). Один из примеров этого - жизнь Карла Орфа, современника Хиндемита, чья творческая зрелость наступила именнов 30-е годы. Он прожил все годы фашистского режима в родном городе Мюнхене, не привлекая к себе особого внимания властей. Сочинения Орфа этих лет получили распространение и известность только в послевоенное время. Те, кто согласились сотрудничать с нацистами, «потеряли себя», предавая свое искусство. Это черное время нанесло большой урон художественной культуре страны.

Ее восстановление началось вскоре после падения «третьего рейха». В 1949 году была образована Германская Демократическая Республика, ставшая социалистическим государством. С образованием второго, капиталистического государства на немецкой земле, Федеративной Республики Германии, пути развития художественной культуры в них оказались различными.

**Музыка в ГДР.** В конце 40-х годов в ГДР, на родину, возвратились многие эмигрировавшие при нацистах художники. Среди них - Брехт и Эйслер, Дессау, Майер, Буттинг. В строительстве новой музыкальной культуры важную роль сыграли ее новые организационные формы: Союз композиторов ГДР, Академия искусств, ченами которой являются и композиторы (Эйслер, Майер, Буттинг), Институт музыковедения, многочисленные общества, изучающие творчество композиторов классической эпохи. На съездах и конференциях музыкантов обсуждаются вопросы «для кого и зачем сочиняется музыка», какой она должна быть в нашу эпоху в социалистическом обществе.

Признанным главой новой школы стал Эйслер. Эйслер до конца жизни продолжал активную творческую деятельность. Выступления на конгрессах и фестивалях, педагогическая работа в Берлинской Высшей школе музыки, первые исполнения сочинений периода эмиграции, создание новой музыки (многих песен и песенных циклов на стихи Й. Бехера и других поэтов, музыки к спектаклям, в том числе к пьесам Шекспира, Шиллера, а также советских драматургов). Эйслер - автор государственного гимна ГДР.

Музыкальное искусство ГДР представлено в 50 - 70-х годах композиторами разных поколений: Дессау, Майера, Кохана, Ф. Гольдмана, Ф. Гейслера.

**Музыка в ФРГ.** В 50-е годы эта страна - один из центров музыкального авангардизма. Регулярно проводились фестивали новой музыки, семинары по изучению различных систем композиции; шли бурные дебаты вокруг вопросов, связанных с жизнеспособностью и целесообразностью вновь рождающихся техник. Музыкознанием ФРГ много сделано для изучения путей и перепутий современной музыки. Об этом говорят труды по философско-эстетическим проблемам Т. Адорно, Х. Штуккеншмидта и др. Здесь живут и работают композиторы различной ориентации - К. Штокхаузен, ученик О. Мессиана, последователь «поствебернианства», М. Кагель (переселившийся из Америки), также связанный с авангардом; рядом с ними - В. Эгк (1901-1984), К. А. Хартман (1905-1963), из более молодого поколения - Б. А. Циммерман (1918-1970), Г. Клеббе, Б. Блахер - композиторы, близкие более традиционному направлению в современной музыке.

Музыкальная жизнь в ФРГ протекает интенсивно. Славятся своими исполнительскими силами опера в Мюнхене, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, оркестры радио. Здесь постоянно выступали крупнейшие дирижеры современности - Г. Караян, Э. Иохум, Х. Кнаппертсбуш, В. Фуртвенглер, певец Д. Фишер-Дискау,- хорошо известные и у нас в стране (главным образом по грамзаписям). В ФРГ до 1982 года жил и работал один из интереснейших музыкантов Германии XX века - Карл Орф.

**Симфонические поэмы Рихарда Штрауса (1864 – 1949). Оперы Р. Штрауса.**

Композитор, крупнейший немецкий дирижер. Его путь совпал с историческими событиями, которые потрясли Европу: объединение германии, франко-прусская война, эпоха Вильгельма II, первая мировая война, Веймарская республика, фашистский переворот 1933 года, вторая мировая война (крах государства).

Как это отразилось на творчестве?

С одной стороны – Штраус далек от политических событий. В музыке это не отражал. Аполитичен, асоциален. Исключение: в 1938 году он поставил оперу «День мира» (ее назвали «солдатская опера», антивоенная).

С другой стороны – опосредованная связь с событиями есть. Нервность, импульсивность, взвинченность, гротеск, соединение гротеска с героикой.

Периодизация творчества.

Первый период – до 1886 года – романтик

Второй период - 1886 – 1903 – поздний романтик (симфоническая музыка).

Третий период – 1903 – 1918 – переход от экспрессионизма к неоклассицизму. В 1911 году пишет оперу «кавалер роз» - поворот к неоклассицизму.

Четвертый период – 1918 – 1949. неоклассицизм. Жанр оперы.

Программный симфонизм

Симфонические поэмы Штрауса – высшее достижение программной симфонической музыки XIX века. Он тяготел к конкретно-сюжетной программности.

Написал 10 симфонических поэм (7 из них симфонические поэмы в чистом виде, 3 – ближе к симфонии). «Дон Жуан», «Макбет», «Смерть и просветление», «Тиль Эйленшпигель», «Жизнь героя», «Домашняя симфония».

Развивает тип симфонической программности Листа. Литературные герои, в центре симфонических поэм Штрауса обобщенный образ: Дон-Жуан, дон-кихот, Макбет.

Однако это иной тип программности – конкретно-сюжетный (Берлиоз). Портрет раскрывается через многочисленные сцены жизни. Рядом с главным героем характеристика других персонажей.

Тяготение к изобразительности (иллюстративности). В этом влияние эстетики натурализма. В этом уникальность Штрауса. Обычно натурализм связан с оперой (Пуччини, Берг «Воццек»). Уникальность в том, что целое раскрывается как цепь иллюстраций. Конкретность доведена до автобиографичности («Домашняя симфония» - ГП – герой, СП – злобные критики, ПП – жена).

Театральность. Штраус опирается на достижения Вагнера. Использует метод индивидуальных характеристик (муз. портрет), темы становятся лейтмотивами.

Штраус – создатель комических симфонических поэм («Тиль»)

Оркестровка – опора на реальность натуры. Приемы звукоподражания. Оркестровые открытия – нетрадиционное сочетание инструментов, шумовые инструменты, неудобные регистры. Большой состав оркестра (все видовые инструменты, шумовые, старинные инструменты, саксофон).

**Оперное творчество Р. Штрауса.**

15 опер, писал на протяжении всей жизни. Ранние: «Гунтрам», «Без огня» - малооригинальны, под влиянием Вагнера, проба пера.

Открытием стали оперы «Саломея», «Электра».

Штраус отошел от традиций Вагнера, создал экспрессионистский музыкальный театр. Открыт новый оперный жанр: сценическая поэма!

Эти оперы объединяют литературные источники. Они написаны по драмам Оскара Уайльда (переосмысление библейских и античных сюжетов). Либреттист – Гофмансталь (модернист).

Акцент на психической стороне и психической трактовке легенд. Отпечаток теории Фрейда. Доминирует подсознательное. Герои – маньяки, психически неуравновешенные.

Саломея (дочь ирода) увидела Иоанна-Крестителя, влюбилась, он ее отверг (пророк). У нее страсть – мечта поцеловать мертвую голову Иоанна Крестителя. Кульминация оперы – монолог с мертвой головой и танец Саломеи (слов, интонаций не хватает). Этот танец назван танец семи покрывал – Саломея танцует вокруг головы, снимая одежду.

Ирод приказывает убить Саломею - ее раздавливают воины.

Чувства двигают драму, подчеркиваются патологические чувства, эротика,

Электра – трагедия Софокла в оперной интерпритации отразила актуальную проблему, стоявшую перед искусством рубежа XIX – XX веков: бунт творческой индивидуальности против социальной обусловленностей.

Электра одержима идеей справедливого возмездия, бросает вызов властям хочет убить свою мать – маньячка.

## Неофольклоризм и его преломление в европейском музыкальном театре

### Характеристика творчества Карла Орфа (1895-1982)

**Неофольклоризм –** интерес к древним, архаичным пластам фольклора. Это не воссоздание фольклора, а соединение его с современными техниками. Барток, Стравинский.

Орф – немецкий педагог (увлечен идеей синтеза искусств, воспитание музыки в синтезе искусств). В творчестве – те же идеи.

Дирижер, драматический актер.

Музыкальный стиль – неофольклоризм.

Ведущая роль мелодии, вариантно-вариационный принцип развития, песенные истоки, большая роль ритма, ясная тональная основа.

Жанры творчества: драма-оратория, музыкальная сказка («Луна», «Умница»), разговорная музыкальная драма («Бернауэрик»), античная драма («Антигона», «Эдип»), мистерия («Пасхальная», «Рождественская»).

Популярное произведение: «Триумфы» - сценическая кантата, состоящая из 3 частей. Первая часть - «Кармина Бурана» (светлые песни для солистов, хора с инструментальным сопровождением и сценическими картинами) – использованы стихи безымянных поэтов XII – XIII веков.

Вторая часть – «Катулле кармина» (сценические игры) – 7 хоров акапелла. Поэзия Катулла.

Третья часть – «Триумф Афродиты» (сценический концерт) – сюжет – свадебный обряд. Поэзия Катулла, Сафо, трагедия Еврипида.

Во всех трех частях композитор использует только подлинные литературные тексты

Хоровая музыка.

Обработка Страстей по Луке - произведения неизвестного автора, приписывавшегося Баху. Орф задумал это сценическое представление в стиле «поучительной пьесы», в те годы любимого жанра Брехта использовав основной прием брехтовского «эпического театра» - прием «отчуждения» (композитор выступил одновременно режиссером и дирижером постановки, состоявшейся в 1932 году). Неслучайно эту постановку, имевшую шумный успех, позже называли «Трехгрошовыми страстями» - по аналогии с «Трехгрошовой оперой» Брехта - Вайля (1928).

Аналогичное сценическое воплощение получила орфовская обработка «Истории воскресения» Шютца.

В 1930-1931 годах Орф создает десять хоров a cappella на стихи древнеримского поэта Катулла, ставших первым вариантом одного из его центральных произведений - сценической кантаты «Песни Катулла».

## ЗРЕЛОЕ ТВОРЧЕСТВО. СЦЕНИЧЕСКИЕ КАНТАТЫ

Центральный период творчества Орфа начинается в середине 30-х годов, уже после нацистского переворота, и охватывает примерно два десятилетия. Композитор приходит к главному своему жанру - музыкальному театру, обобщая найденное в вокальных сочинениях и педагогической практике предшествующего периода. Возникают наиболее популярные его сочинения: сценические кантаты, комедии и трагедии, составляющие новаторский театр Орфа.

Произведения синтетического жанра известны и у других композиторов XX века (правда, у тех они не образуют столь последовательно развивающейся линии и нередко соседствуют с оперой). В своих исканиях Орф мог опереться на различные образцы. В их числе - «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси, в основе которого лежит драма г. д' Аннунцио на стилизованном в старинном духе французском языке, с действием,

представляемым средствами пантомимы, а также первая редакция «Ариадны на Наксосе» Р. Штрауса, где опера на античный сюжет сочетается с комедией Мольера «Мещанин во дворянстве». Большую роль должны были сыграть сочинения столь высоко ценимого Орфом Стравинского, появления которых, по собственному признанию, он всегда ждал с нетерпением («каждая новая партитура Стравинского для меня открытие», говорил композитор). Это синтетические действа «Байка про лису, кота да барана», «Свадебка», «Сказка о солдате» и опера-оратория на латинский текст «Царь Эдип» с чтецом-спикером, разъясняющим происходящее по-французски; почти одновременно с первой сценической кантатой Орфа Стравинским была написана «Персефона» - мелодрама с танцами и пантомимой. Тогда же появилась «Жанна д' Арк на костре» Онеггера - оратория, рассчитанная на сценическое воплощение, с драматической актрисой в главной роли.

Обрамляют центральный период творчества Орфа две сценические кантаты: «Carmina Burana» (1936), которая выдвинула его в число композиторов европейского масштаба, и «Триумф Афродиты» (1951), где Орф в последний раз использовал симфонический оркестр. «С "Carmina Burana" начинается мое собрание сочинений», - утверждал композитор, заявив после премьеры (1937) издателю: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, можете уничтожить».

«С а r m i n a B u r a n a» («Бойренские песни» - от названия монастыря бенедиктинцев в Баварских Альпах) латинское наименование рукописного сборника XIII века, данное в 1847 году его издателем И. А. Шмеллером, известным лингвистом, знатоком баварского диалекта, «баварским Якобом Гриммом» (позже Орф обращался к его Баварскому словарю при работе над драмой «Бернауэрин»). Сборник включает более двухсот пятидесяти текстов на средневековой латыни, старонемецком и старофранцузском языках. Все они принадлежат вагантам - странствующим средневековым поэтам (студентам, школярам, беглым монахам и др.), которые воспевали земные радости, прославляли любовь, вино и античных богов, осмеивали аскетическую церковную мораль (предвосхищая Мотивы эпохи Возрождения), за что постоянно подвергались преследованиям церкви, считавшей их еретиками, приверженцами сатаны. Однако в поэзии вагантов присутствовал и мотив бренности всего земного, непрочности человеческого счастья, олицетворением чего служило колесо Фортуны – излюбленная аллегория моралите, средневековых нравоучительных представлений. Внимание Орфа. сразу же привлекло открывающее сборник изображение колеса Фортуны, в центре которого богиня удачи, а по краям - четыре человеческие фигуры с латинскими надписями: «Я буду царствовать» - «Я царствую» - «Я царствовал» - «Я есмь без царства».

Композитор отобрал двадцать четыре текста, преимущественно на средневековой латыни, но также на средневековом немецком и старофранцузском - от нескольких куплетов до одной строки. Сочинение музыки заняло менее месяца, а работа над партитурой - более двух лет. Все тексты оставлены без перевода, ибо Орфа волновали «захватывающий ритм и картинность стихов, напевность и единственная в своем роде краткость латыни». И авторское определение жанра «Carmina Burana» - также латинское: «cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantiЬus instrumentis *atque* imaginiЬus magicis» - «светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене». В подавляющей части номеров участвуют хоры (большой, малый, хор мальчиков). Состав оркестра - тройной симфонический, с расширенной ударной группой и двумя фортепиано

Сценическое представление не предполагало последовательного развития сюжета, взаимоотношений конкретных героев; по определению А. Лиса, первого исследователя творчества Орфа, «эта театральная фантазия - не сюжетная драма, а статический театр живых картин».

В соответствии с группировкой народных текстов пролог и каждая из трех частей кантаты посвящены раскрытию одной поэтической темы.

Пролог *(№№* 1-2), носящий название «Фортуна - повелительница мира», утверждает безраздельную власть судьбы - Фортуны, изменчивой, как луна.

Первый хор не только обрамляет всю кантату, будучи полностью повторен в эпилоге (*№* 25), но и содержит интонационное зерно, которое затем прорастает во многих номерах. Вступительный четырехтакт-эпиграф - мерные, тяжеловесные аккорды хора и всего оркестра на остинатном басу - построен на оборотах фригийского тетрахорда, символизирующего власть судьбы и являющегося основой всего первого номера:

Здесь сконцентрированы типичные черты зрелого стиля Орфа. Мелодика диатоническая, без распевов, с преимущественно секундовым движением. Гармония построена на аккордах секундово-квартовой структуры с выдержанным тоном.

Фортепианная звучность играет ведущую роль, причем фортепиано трактуется как ударный инструмент. Равномерное движение крупными длительностями с обилием остинато мелодических, гармонических, ритмических - создает особую напряженность. Простая строфическая форма обладает завораживающей силой неуклонного нарастания - благодаря ускорению темпа, усилению динамики, повышению вокальной и инструментальной тесситуры, уплотнению фактуры, включению медных и ударных инструментов и, наконец, смене минора на одноименный мажор в коде. Такие приемы, уходящие своими корнями в архаические фольклорные заклинания, сближают Орфа со Стравинским или Бартоком.

N2 образно и интонационно близок к предыдущему - это простая куплетная хоровая песня с унисонным запевом, припевом в терцию и плясовым оркестровым отыгрышем.

Первая часть кантаты *(N* 3-10), озаглавленная «Ранней весной», рисует пробуждение природы, любовное томление и резко контрастирует с прологом. Однако начальные хоры N3 («Весна приближается») и N 5 («Вот благая долгожданная весна») роднит с прологом мелодический оборот фригийского лада и общность выразительных средств. Оркестровка типична для Орфа: примечательны отсутствие струнных при большом значении ударных и челесты *(N* 3), колокольность, звончатость *(N* 5).

В сцене «На лугу» *(N* 6 -10) наряду с латынью использован старонемецкий язык и в музыке отчетливо ощущается опора на баварские народно-танцевальные истоки (ритмическая переменность, напоминающая о баварских цвифахерах, трехдольность, ассоциирующаяся не только с австрийским лендлером, но и с баварским дреером). В оркестре - при возросшем значении струнных и исчезновении тембра фортепиано - слышится грубоватое звучание деревенского инструментального ансамбля, в хорах - звукоподражания. Всю сцену объединяют общие интонационные обороты и тональность C-dur: в ней написаны N 6, 9, 10, а расположенные между инструментальными танцами хоры N 7 и 8 - в тональности доминанты, G-dur. К тому же N 1О носит итоговый, финальный характер.

Резкий контраст образует самая краткая, вторая часть «В кабаке». Это картина буйного веселья бесшабашных вагантов, не помышляющих о спасении души, а услаждающих плоть вином и игрой в кости. Темная звучность только мужских голосов

(хор и два солиста - баритон и тенор-альтино), использование лишь минорных тональностей роднят эту часть с прологом, причем вариант нисходящего фригийского тетрахорда-эпиграфа приобретает здесь еще более роковой характер, сближаясь с известной средневековой секвенцией «Dies irae».

N 11, «Пылая изнутри» (на текст «Исповеди» знаменитого ваганта Архипиита Кёльнского), - большое соло баритона, представляющее собой многоплановую пародию: и на предсмертное покаяние с оборотами «Dies irae», и на героическую оперную арию (с высокими нотами, которые выпеваются на ritenuto, с эффектным октавным скачком в заключительном кадансе, с маршевым пунктирным ритмом, впервые появляющимся здесь). Прямая пародия на погребальные плачи следующий далее «Плач жареного лебедя»: это куплеты тенора-альтино с гротесковой мелодической линией и ироническим кратким хоровым припевом.

За предсмертной исповедью и оплакиванием следует столь же пародийная проповедь - N 13 («Я - аббат»). Это соло баритона в духе церковной псалмодии без сопровождения, не упорядоченной тактовыми чертами; в паузах вступает хор (с криками «караул!») и оркестр (медь и ударные), звучание которого напоминает разнообразные колокола.

Финал второй части, хор N **14** («Когда мы в кабаке»), кульминация разгула. Бесконечное повторение одной-двух нот рожденное повторами текста (например, на протяжении шестнадцати тактов двадцать восемь раз фигурирует глагол «bibit» - «пьет»), в сопоставлении со скачками на октаву и нону; длительные остинато, нарастания звучности, уплотнение фактуры, постепенное завоевание верхнего регистра; господство минора, сменяющегося в коде одноименным мажором, - все эти приемы сближают финал второй части с прологом и эпилогом. Так в трехчастной композиции кантаты обнаруживаются черты рондальности, что подчеркнуто и тональным планом (мелодия хора N **14** начинается в d-moll, аналогично N 1, 2 и 25).

Третьей части, самой светлой и восторженной, Орф дал галантный французский заголовок «Двор любви». Эта часть резко контрастирует предыдущей и перекликается с первой -не только по настроению, но и по построению (два раздела, в первом - три номера)

1. Оркестровое вступление к N 15 («Амур летает повсюду») с переливами высоких деревянных инструментов, с фортепиано в верхнем регистре родственно началу первой части - вступительным тактам N 3, а N 16 («День, ночь и все мне ненавистно») образует арку с N 4. Близок и их исполнительский состав *(N* 4 - соло баритона в сопровождении виолончелей, N 16 - соло баритона с квартетом струнных), и народный тип мелодии, четко членящейся на двутакты, с обилием вариантных попевок. Однако в третьей части выражение любовных чувств более индивидуализировано: если в первой части N 4 был единственным соло, то здесь сольные номера многочисленны, а в первом разделе следуют друг за другом. Появляются и новые, впервые используемые в N 15 нежные вокальные краски: прозрачное соло сопрано, удвоенное флейтой пикколо, на фоне пустых квинт челесты и струнных, обрамлено унисонным хором мальчиков. Два последних сольных номера *(N* 16 и 17) тесно связаны между собой общей тональностью, ритмическим и гармоническим остинато аккомпанемента (этот синкопированный ритм неоднократно варьируется во многих номерах - от конца пролога до N 22, нередко ассоциируясь с образом рока).

Последний раздел третьей части *(N* 18-24), где на смену нежной лирике приходят более бурные и откровенные излияния любви, строится на контрастном чередовании развернутых хоровых номеров со звонким аккомпанементом (при неизменном участии

ударных и фортепиано) и кратких соло и ансамблей - a cappIla или с камерным сопровождением (без фортепиано и ударных). При этом три первых номера объединены некоторыми общими мелодическими и фактурными приемами изложения (параллельные трезвучия, антифонные переклички). Таковы N 18 («В груди моей») - запев баритона на латинском языке с хоровым припевом на старонемецком, N 19 («Если парень с девицей») - мужской секстет a cappella и N 20 («Приходи, приходи же») - два шестиголосных хора с аккомпанементом двух фортепиано и большой группы ударных. Последующие контрасты резче. Два лирических соло сопрано N 21 («На неверных весах сердца»), целиком звучащий на pianissimo, и N 23 («Нежнейший мой»), свободная каденция с предельно высокими нотами почти без сопровождения, разрываются двойным хором с солистами N 22 («Время приятно»), который продолжает шумное веселье, звучавшее в N 20. Новой ступенью массового ликования, его кульминацией служит финал, N 24 («Бланшефлёр и Елена»; в этом заголовке объединены имена знаменитых красавиц средневековья и античности) - гимнический хор «Привет тебе, прекраснейшая» с колокольными перезвонами. В басу, однако, мощно звучит роковой нисходящий тетрахорд (в лидийском варианте), который в последних тактах превращается в секвенцию «Dies irae», предвещая трагический эпилог *(N* 25) - возвращение первого хора («О Фортуна»).

Вторая сценическая кантата под латинским названием «Catulli carmina, ludi scaenici» - «П е с н и К а т у л л а, с ц е н и ч е с к и е и г р ы» - была завершена семь лет спустя, хотя первый ее эскиз возник еще до «Carmina Burana» под впечатлением посещения в июле 1930 года полуостров Сирмион на озере Гарда близ Вероны. Здесь стояла вилла римского поэта Гая Валерия Катулла (87 - *около* 54 года До н.э.), прославившегося любовной лирикой. Тогда Орф написал семь хоров a cappella, повествующих *о* несчастной любви Катулла к Лесбии, через тринадцать *лет* - еще три номера на стихи Катулла и присоединил к ним хоровой пролог и эпилог на собственный текст на средневековой латыни.

В отличие от «Carmina Burana», здесь имеется последовательно развивающийся сюжет. Это история горестной любви Катулла к прекрасной, но не признающей никаких моральных запретов Лесбии: она покидает поэта ради волокит, перед которыми пляшет в таверне, а затем предается любви с его вероломным другом Целием. Катулл пробует утешиться с красоткой Ипситиллой и безобразной потаскухой Амеаной, но тщетно: он не в силах ни забыть, ни простить Лесбию. Прологи эпилог, носящие латинские названия «прелюзио» и «эксодиум» (так называлась заключительная часть античной комедии), также играют иную роль, чем в «Carmina Burana»: они придают «Песням Катулла» назидательность, сближая с «поучительной пьесой», с притчей. Вечно повторяющаяся история обманутого влюбленного, ветреной красавицы и коварного друга должна послужить наглядным уроком, аргументом в споре, возникшем в прологе между распаленной страстью молодежью и скептически настроенными старцами.

Персонажи пролога, согласно режиссерским указаниям Орфа, располагаются на авансцене: слева - юноши (тенора), справа - девушки (сопрано), в центре на помосте - девять старцев (басы). Они остаются на своих местах в течение всего спектакля и молча созерцают «сценическую игру» (лишь дважды старцы выражают одобрение происходящему краткими речевыми возгласами). Центральный раздел произведения собственно «Песни Катулла» - представляет собой пантомиму с пением в трех актах и двенадцати номерах, которую разыгрывают мимы (Катулл, Лесбия, Целий, гетеры, волокиты). Хора cappella и два солиста - тенор и сопрано – помещаются в оркестре.

Таким образом, «сценическая игра» близка, с одной стороны, мадригальной комедии эпохи Возрождения или Воинственным и любовным мадригалам любимого Орфом Монтеверди, а с другой - «Байке про лису» не менее ценимого Стравинского.

Даже самые интимные любовные излияния совсем не обязательно поручаются солистам (что заставляет вспомнить прием «очуждения» в «эпическом театре» Брехта). Так, трагическое признание «Ненавижу и все же люблю», открывающее первый акт и без изменения повторенное в третьем *(№* 8), - плакатный, четко ритмизованный хор, то с примитивной унисонной восходящей темой, то с излюбленным Орфом трехзвучным остинато. Хор служит и характеристикой отчаявшегося Катулла *(№* 11 - «Несчастный Катулл»). Этот самый развернутый номер «сценической игры» - по определению *О.* Леонтьевой, хор-монолог, отпевание любви - построен в форме вариаций на basso ostinato и отмечен жесткой аккордовой темой из септим и кварт. Завершающие его реплики солистов очень кратки («Катулл!», «Лесбия!») и не имеют мелодической высоты обозначены лишь ритм и оттенки исполнения.

В первой любовной сцене *(№* 3 - «Катулл и Лесбия располагаются у колонны. Катулл засыпает на груди Лесбии») наряду с хором участвуют оба солиста. Однако соло тенора лишено песенности, это омузыкаленное произнесение слова, где ритм и мелодика определяются стихом: чередование двух-трех звуков по принципу слог - нота, в свободном темпе, без *обо*значения размера, с тактами неравной длины. Концы фраз, как эхо, подхватывает сопрано, а затем декламацию тенора повторяет пятиголосный хор. Трагическое прозрение Катулла, узнавшего, что его любимая Лесбия за большие деньги продается в переулках любому римлянину, воплощено в чисто речевом номере *(№* 4): солист-тенор, затем мужской хор произносят текст в четко обозначенном размере, темпе, оттенках, и лишь последний возглас «о моя Лесбия» озвучен октавным скачком. В любовной сцене, открывающей второй акт *(№* 6 - «Ночь. Катулл спит на улице перед домом Лесбии. Грезя, видит себя в доме Лесбии, в ее объятиях. Лесбия ласкает возлюбленного»), как и в аналогичной сцене первого акта, преобладает звучание хора, и только фразы Лесбии широко распеты солирующим сопрано, завершаясь истаивающей на piaпissiшo высокой нотой.

В «сценические игры» не вошел N 3 из сборника 1930-1931 годов.

Единственный в кантате сольный номер *(№* 9) посвящен отнюдь не раскрытию сложных любовных переживаний поэта: это непритязательная песенка на достаточно ироничный текст письма к красотке Ипситилле распаленного страстью Катулла («пообедав, хочу тебя проведать» и т. п.). Близок ей по настроению следующий номер - «Амеана, потрепанная девка», только здесь фразы солиста чередуются со смехом Хора.

Иные выразительные средства применены в обрамляющих «сценическую игру» хорах. Они ближе к первой кантате Орфа и по литературному языку (средневековая латынь), и по размаху формы (особенно хор пролога - в эпилоге повторен лишь первый его раздел), и по масштабам звучности, и по составу оркестра, аналогичного последним хорам «Carmina Burana» *(№* 20, 22). Как и там, исключены струнные и духовые, при этом число ударных и фортепиано еще более увеличено (4 фортепиано и 10-12 исполнителей на ударных; в первой кантате соответственно 2 и 5). Общие черты с «Cannina Burana» можно найти в мелодике, ритмике, гармонии хора молодежи (как и в оргиастическом характере ее любовных игр, и в грубо натуралистической откровенности текста). Бесконечным повторам слов соответствует монотонный ритмический рисунок ровными четвертями, длительное псалмодирование на одной ноте, почти неизменно выдержанная гармония минорной тоники, которая в

заключительных тактах каждого раздела сменяется мажорной. Нарастание напряжения создается приемами, более простым и, чем в первой кантате: за счет чередования звучности, темпа, групп хора, включения вспомогательных нот и даже крика солистов на кульминациях.

Приемы характеристики старцев контрастны: преобладает более облегченная звучность - пение a cappella, ритмизованная речь без сопровождения, хор divisi (девять басов разделяются на две группы) и переклички солиста с хором; вместо аккордовой фактуры используется редчайшее для Орфа полифоническое сочетание двух мелодических линий.

В сюжетном отношении «Триумф Афродиты» отличен от «Carmina Burana» и «Песен Катулла»: это свадебный обряд с пунктирно намеченной линией событий и безымянными персонажами - Невестой и Женихом (что заставляет вспомнить «Свадебку» Стравинского, хотя здесь обряд не славянский, а греко-римский). Однако связь с предыдущей кантатой весьма отчетлива: в обоих произведениях использованы стихи Катулла. В «Триумфе Афродиты» из его поэзии Орф выбрал жанр эпиталамы - свадебной песни, в которой Катулл подражал древнегреческой поэтессе Сафо (Катуллов перевод трех строф Сафо встречается и в предыдущей кантате - в № 3). Такое подражание составляет текст первой части («Антифонное пение девушек и юношей к Весперу в ожидании невесты и жениха»), а большая свадебная поэма Катулла разделена между четвертой («Воззвание к Гименею») и самой развернутой, пятой частью («Свадебные игры и песни перед опочивальней»). С «Carmina Burana» «Триумф Афродиты» роднит многоязычие: классическая латынь в данном случае соседствует с древнегреческим, впервые привлекшим внимание Орфа. Это свободно смонтированные самим композитором сохранившиеся строки эпиталам Сафо во второй части («Свадебный кортеж и прибытие невесты и жениха») и третьей («Невеста и жених»), а также хор из трагедии Еврипида «Ипполит» в седьмой части («Появление Афродиты».. Источник греческого текста шестой части до сих пор остается неустановленным (возможно, это подражание древнегреческим образцам, принадлежащее самому Орфу).

Близок «Триумф Афродиты» к первой кантате Орфа и по составу исполнителей и масштабам: почти такой же симфонический оркестр с расширенной группой ударных и тремя фортепиано; три хора - двойной, большой, танцующий; три корифея хора - тенор, сопрано, бас; два солиста. Однако, в отличие от «Carmina Burana» и аналогично прологу и эпилогу «Песен Катулла», хор здесь персонифицирован: это девушки, Юноши и старики, родные и друзья новобрачных, народ. Как уже говорилось, впервые персонифицированы и солисты - не просто сопрано и тенор, а Невеста и Жених.

Последняя кантата Орфа под итальянским названием «Trionfo di Afrodite, concerto scenico» - «Т р и у м ф А Ф р о д и т ы, с ц е н и ч е с к и й к о н ц е р т» (1951), создавалась в качестве финала кантатной трилогии.

Авторское обозначение «Триумфа Афродиты» как концерта определило общее эмоционально-стилевое отличие этой кантаты от предыдущих: преобладание крупного штриха, что сказалось и в делении на семь больших частей, из которых пять хоровые, нередко с антифонным соревнованием двух хоров; господство праздничности, декоративности, блеска - при отсутствии контрастных темных красок, печальных эмоций и какого-либо конфликта; виртуозность исключительно сложных сольных вокальных партий.

Показательно, что первая часть «Триумфа Афродиты», в противоположность предыдущим кантатам, открывается сольным звучанием -напряженными возгласами

корифея-тенора, захватывающими высокий регистр, и содержит виртуозные каденции обоих корифеев. Сольная импровизационная мелизматика, нередко с предельными верхними нотами, отличает начало третьей части («Невеста и Жених») и шестой («Пение новобрачных»). Последняя представляет собой лирический дуэт за сценой («в свадебной опочивальне») почти без сопровождения - лишь флажолеты альтов и контрабасов, тремоло маримбафона, тарелок и ксилофона поддерживают колоратуры, которые завершаются экстатическим криком. В таком типе мелодики, обычно возникающем в частях с греческим текстом, сам Орф и исследователи его творчества усматривали связи с пышными, узорчатыми византийскими песнопениями. В то же время подобное воплощение кульминации любовного восторга было намечено еще в «Carmina Burana» (краткое соло сопрано *N* 23). Как и в «Песнях Катулла», в «Триумфе Афродиты» встречаются соло ненотированные, но четко ритмизованные, с подробными ремарками, касающимися манеры произнесения текста (в среднем разделе пятой части это соло корифея-баса в сопровождении ударных и тремоло трех фортепиано; в последнем разделе, «эпиталаме», такая декламация чередуется с несколькими нотированными тактами).

Иные выразительные средства - в хорах. Преобладает длительное псалмодирование на одной ноте с отклонениями на секунду вверх и вниз и внезапными октавными скачками-возгласами (что, возможно, связано с попыткой передать напевную речитацию хора древнегреческой трагедии). Унисонное псалмодирование сменяется столь же длительными секундовыми, квартово-секундовыми, квинтовыми остинато, «вращающимся» движением параллельными терциями и секстаккордами. Такие хоры с аккомпанементом набора ударных напоминают несложные первые номера «Шульверкю», а в сопровождении мощных и красочных *tutti* с ведущей ролью трех фортепиано -- праздничные народные картины Стравинского (начало четвертой части прямо перекликается с масленичным гулянием в«Петрушке»). В кульминационные же моменты использован говорящий ритмизованный хор и даже крик - подобно обрамляющим хорам «Песен Катулла».

Отмеченные черты общности трех кантат позволили Орфу объединить эти произведения в цикл под итальянским названием «Trionfe, trittico teatrale» -- «Триумфы, театральный триптих». Обнаруживаются и текстовые переклички, подчеркивающие идею триумфа любви. В кульминационном номере «Carmina Burana» *(N* 24) возлюбленная сравнивается с Венерой; так же называют девушек юноши в хоре пролога «Песен Катулла»; «Триумф Афродиты» начинается воззванием К Весперу - планете Венере, а завершается явлением самой Афродиты - римской Венеры. При этом циклизация заставляет пере осмыслить первую кантату. Исполненная отдельно, «Carшіпа *Burana»* утверждает победу рока: неумолимое колесо Фортуны сбрасывает человека с высот любви. Однако, когда таков финал только начальной части триптиха, это воспринимается всего лишь как временное вторжение судьбы, и во второй части победительницей признается любовь, хотя ее триумф и омрачен изменами. Последняя часть триптиха, где нет ни одного контрастного по настроению эпизода, окончательно закрепляет торжество любви.

Единство цикла достигается и принципами построения. Общая форма триптиха - монументальные многохорные композиции крайних частей в сопровождении большого симфонического оркестра и камерная средняя с более краткими номерами a cappella - находит отражение в форме отдельных кантат. «Carшіпа Burana» состоит из трех частей, обрамленных хоровым прологом и эпилогом, крайние части развернуты (восемь

и десять номеров), средняя - значительно короче (четыре номера с преобладанием сольных). «Песни Катулла» также состоят из трех частей, обрамленных хоровым прологом и эпилогом. В первой и третьей частях - по пяти номеров (причем начальные одинаковы), во второй части - два номера. Построение «Триумфа Афродиты» более текуче, устремлено к финальной кульминации, но и здесь можно обнаружить если не трехчастную, то своеобразную концентрическую форму: по краям хоры в честь Венеры (воззвание к Весперу и явление Афродиты), второй круг обрамления - камерный (третья и шестая части - дуэты Невесты и Жениха на греческом языке), в центре - хоры на текст большой свадебной песни Катулла.

Сам жанр «Триумфов» связывает произведения Орфа с различными историческими пластами европейской культуры: от эпохи Возрождения (пышные карнавальные представления, особенно во Флоренции, «Триумфы» Петрарки, триумф Беатриче в последней песне «Божественной комедии» Данте и др.) - в античность, к триумфам императорского Рима и Древней Греции, объединяя два тысячелетия под знаком торжества гуманизма, естественных человеческих чувств. Таким образом, «Триумфы» противостоят и бесчеловечности фашистского режима, в условиях которого Орф начал работать над ними, и послевоенной разрухе, и тревогам «холодной войны», когда они были закончены, и угрозе атомной бомбы, экологической гибели, машинизации и дегуманизации всей современной культуры. Обращенные к массам, «Триумфы» в то же время не принадлежат к массовому развлекательному искусству; сам Орф однажды назвал их постановку - по аналогии с вагнеровским «торжественным сценическим представлением» (авторское определение жанра «Кольца нибелунга») ~ «элитарным сценическим представлением».

## Неоклассицизм П. Хиндемита и другие направления в его творчестве

Есть две вещи, к которым следует стремиться: профессионально честная музыка и чистая совесть (П. Хиндемит).

Пауль Хиндемит (1895 – 1963) – немецкий композитор, дирижер, альтист, педагог, музыковед. Его называют ведущим композитором XX века. Его сочинения отличаются гармоничностью, равновесием, сдержанностью чувств. В начале творческого пути музыка Хиндемита тяготела к модернизму, композитор часто обращался к пародии, сатире, гротеску.

В 1920-е годы имя Хиндемита часто значилось в списке скандальных и спорных композиторов. Его эпатажные одноактные оперы – «Убийца, надежда женщин» с всяческими ужасами, пародийно-экзотическая опера-буффа «Нуш-Нуши», определенная самим композитором как «марионеточное представление», и экспрессивно-эротическая «святая Сусанна» - приводили театральную публику в возбуждение и вызывали то негодование, то восхищение. Это примеры экспрессионизма.

В то время неординарные, экзальтированные поступки и скандалы были в моде. Война и революционное движение способствовали обострению чувств людей. Всю Европу охватила волна свободы и экспрессии. Германию взбудоражила ноябрьская буржуазно-демократическая революция 1919 года, после которой была принята Веймарская конституция, открывшая путь демократизации культурной и политической жизни. Вольные настроения владели и торгово-промышленным городом Франкфуртом, где композитор жил в 1920-е годы.

Бурные дискуссии разворачиваются вокруг экспрессионизма, додекафонии, урбанистических ритмов и культа машин, джаза, мюзиклов, электронной музыки для

цирка и кино… Хиндемит попробовал свои силы почти во всех модных музыкальных амплуа.

Сюита «1922 год» для фортепиано - жесткая, урбанистическая музыка. Во вступлении он пишет, как будто бы обращаясь к ученику: «Забудь все, чему учили тебя на уроках музыки, рассматривай фортепиано как интересный ударный инструмент».

Поиски Хиндемита привели его к воплощению пародии, иронии в музыке. Вообще у Хиндемита было прекрасное чувство юмора. Издавал журнал, где размещались шутливые шаржи и смешные рисунки. В сатирической опере «Новости дня» 91928) Хиндемит высмеивает цинизм и бульварные запросы общества, которым правит дух сенсации. Здесь рассказывается о том, как обычная ссора супругов Лауры и Эдуарда по пером журналистки фрау пик превращается в новость дня – сенсационный бракоразводный процесс. Это веселая, легкая, пародийная музыка, театрально представляющая прозаичность и обыденность отношений мужчины и женщины. «Гвоздь» оперы – ария Лауры, которая, сидя в ванной в облаках мыльной пены, распевает о преимуществах горячего водоснабжения.

Опера «Туда и обратно» (1927) представляет собой музыкальную игру. Первая половины оперы заканчивается тем, что муж убивает свою неверную жену, а во второй события разворачиваются в обратном порядке, как в зеркальном отражении, превращая действие в фарс. То же самой происходит и в музыке: сначала ее надо «исполнять слева направо», а потом «справа налево» (здесь Хиндемит использует прием ракоходного движения). Такой эксперимент требует колоссального интеллектуального напряжения, чтобы написать музыку, которая хорошо бы звучала в направлении «туда» и «обратно».

Неоклассическое направление в творчестве Хиндемита открывается с его Вторым и Третьим струнными квартетами (1921, 1922) и вокальным циклом на стихи Рильке «Житие Марии» (1922 – 1923), состоящем из 15 песен на сюжеты евангелистских сказаний о Деве Марии. Впервые композитор обращается к высокой этической теме. Им движет стремление постичь смысл Жизни, Смерти, Истины. В музыке широко используются приемы полифонического письма. Так постепенно начинает оформляться полифонический стиль Хиндемита.

Яркий пример классицизма – цикл из семи сочинений под названием «камерная музыка» (1921 – 1927). Хиндемит обращается к жанру эпохи барокко concerto grosso (с обязательной партией солирующего инструмента. Это инструментальный концерт, основанный на чередовании и противопоставлении группы солирующих инструментов). И пишет концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, альта, органа.

В 1926 году появляется большая трехактная опера «Кардильяк», в которой отчетливо прослеживаются черты эстетики неоклассицизма. Она написана на остро-драматический сюжет новеллы Э. Гофмана, в которой известный парижский ювелир не может расстаться со своими произведениями, а потому убивает покупателей, чтобы вернуть произведения назад. Здесь автор затрагивает серьезную тему художника и общества. Но не это явилось причиной полемики вокруг данного произведения. Франкфурдская газета провела специальный опрос «Почему нужно ставить оперу Хиндемита «Кардильяк»?». Многие профессионалы высказались по этому поводу, приветствуя постановку. Новое сочинение расценивалось как попытка закрепить первенство музыкального начала над литературным. И действительно, музыка не зависит напрямую от текста. Она не находит психологического основания поступкам героев, а отражает общее впечатление от сюжета. Композитор предлагает свой вариант стилизации оперы барокко, внедряя в старую форму современный драматический конфликт.

Мысль об этической безупречности искусства заставляла зрелого Хиндемита переделать свои ранние сочинения, а о многих музыкальных экспериментах молодости он вообще не любил вспоминать.

Он поставил себе цель – добиться простоты и ясности музыкального языка. С этими мыслями он переезжает в Берлин, где прусское Министерство науки, искусства и народного образования предложило композитору должность профессора в одном из учебных заведений.

Осень 1927 года – начало учебного сезона в высшей музыкальной школе в Берлине. Профессор Хиндемит увлечен педагогикой6 он разрабатывает свою собственную методику, внедряя новые принципы. Уроки он проводит на открытом воздухе, совмещая учебный процесс с загородными прогулками и туристическими путешествиями. На занятиях по инструментовке он вводит обязательную практику игры на различных музыкальных инструментах6 студенты должны были исполнять свои сочинения на том инструменте, для которого оно написано.

Все чаще Хиндемит задает себе вопрос: «Для кого я пишу музыку?». Он видел своей аудиторией не искушенного эстета, не театральную публику, а интересующуюся музыкой молодежь. Он не писал для «вечности», а для современников, реальных людей. «Музыка быта» на какое-то время заняла все мысли композитора. Он начал работать над созданием произведений для молодежных кружкой, школ, самодеятельных оркестров и певческих обществ. Тогда же появляются «Музыка для струнного оркестра, флейт о гобоев», песни для трехголосного смешанного хора акапелла на стихи немецких поэтов, «Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыкального искусства».

Самое удачное произведение Хиндемита в сфере общедоступной музыки – «Баденская поучительная пьеса о согласии». Жанр «поучительная пьеса» был создан Бертольдом Брехтом как особый вид оперы для школьников и самодеятельных кружков. Произведение было написано в соответствии с театральной эстетикой Брехта, когда текст, музыка, фильм и клоунада существуют раздельно. В постановке много участников: тенор, бас, чтец, хор, оркестр и духовой оркестр произвольного состава, танцор, три клоуна, солисты хора «толпа». Это дает возможность большому количеству людей включиться в исполнение. Чтобы вовлечь в представление и публику, в партитуре предусмотрено использование экрана, на который проецируются ноты и слова. Исполнение допускает пропуски, перестановки, дополнения и импровизацию. Это не законченное произведение, а гипотеза, своеобразный «учебный» материал для упражнения в мастерстве.

Когда композитор писал музыку «для потребления», он ставил перед собой задачу – донести до молодежи идеи мира, гармонии, равенства, этнического единства.

Однако с пришествием к власти в 1933 году гитлеровского правительства Хиндемит был включен в список врагов новой культурной политики. Стиль неоклассицизм, джаз были названы «упадочными».

Композитор развивает тему «художник и общество» в опере «Художник Матис». Его волнует актуальный для того времени вопрос: каково место художника в эпоху смут и войн? Композитор рассказывает о реально существовавшем в XIV веке немецком живописце Матисе Грюнвальде и воссоздает мрачную картину эпохи Крестьянской войны, ассоциирующейся с действительности фашистской Германии. Опера была заранее внесена в репертуар Берлинской государственной оперы, но Гитлер лично запретил ставить это произведение. Причиной тому могла послужить хотя бы оперная

сцена сожжения «крамольных» книг, напоминавшая фашистам их собственные акции. Тогда Хиндемит сделал симфонический вариант оперы. Симфония «Художник Матис» не связана с оперным сюжетом. Она в обобщенном виде передает восприятие художника событий.

С конца 1934 года в германии было запрещено исполнение музыки Хиндемита. Он покинул страну. Перебирается в Швейцарию, затем в США.

В 1942 году появляется фортепианный цикл «Ludus Tonalis», который был создан по аналогии с «ХТК» И. С. Баха. Название переводится как «Игра тональностей». Это в своем роде эстетический трактат. В нем отражены основные идеи Пауля Хиндемита: неоклассицизм, полифоническое мышление и новое понимание тональности. Цикл состоит из 25 пьес – прелюдии, 12 фуг с 11 интермедиями и Постлюдии. Постлюдия это полное обращение музыкального материала первой.

Это возрождение традиций музыки Баха. Цель этого произведения – систематизировать звуковой поток согласно своему ощущению новой тональности. В начале XX века исчезли мажор и минор. Музыканты предлагают свои версии ладов: атональная двенадцатитоновая система Шенберга, Берга, Веберна, идея хроматической тональности Стравинского, Бартока. Новая тональность Хиндемита ладово многозначна, она не бывает мажорной или минорной, для нее достаточно одного главного тона, который притягивает к себе остальные звуки.

Тяготение Хиндемита к стилю барокко – не просто ностальгия по музыке прошлого. Он видит в ней принципиальный выход для современного искусства. Помимо решения технических задач в музыке Баха Хиндемит увидел чистоту духа, которой ему не доставало в окружающем мире.

Хинлемит считал, что вернуть людям чувство цельности и гармонии может лишь музыка. Эту проблему он раскрывает в опере «Гармония мира». В центре оперы – личность немецкого астронома и математика И. Кеплера (открыл закон обращения планет вокруг солнца, закономерности строения Солнечной системы – его труд «Гармония мира»). Мысль ученого, что все мироздание подчиняется единым законам, близка Хиндемиту. Действие оперы строится на речитативе. Большую часть оперы занимают диалоги Кеплера с кайзером Рудольфом Валленштейном, который одержим мечтой о гигантской империи. С помощью открытых Кеплером законов он хочет установить идеальный порядок, но понимает, что мир неподвластен его личной воле. Постижение гармонии мира возможно лишь в момент смерти. Написана одноименная симфония.

## Итальянский оперный веризм

Веризм – новое направление в искусстве, ярче всего обозначилось в литературе, затем перешло в музыку. Наиболее характерно для Италии, но оказал влияние на музыку других стран – России, Франции.

Первоначально веризм проявился в опере.

Это направление сложилось в конце 80-х – начале 90-х годов XIX века. На его возникновение оказал влияние французский натурализм (Эмиль Золя – глава направления, Ги де Мопассан). Натурализм (лат. – естество, физиологическая природа) – художественно-эстетический фундамент новых поисков в литературе, театре и музыке 70 – 80-х годов XIX века. Теоретическое обобщение художественных способов научно-естественного познания мира нашло отражение в работах Э. Золя. Главные позиции натурализма в искусстве:

1. научно-материалистический подход к явлениям жизни – главенство объективных фактов, эмпиричность их показа;
2. научно-социологические и естественно-физиологическое исследование социальных слоев общества и характера человека – интерес к проблеме наследственности, показ негативных сторон жизни и природы личности.

Однако это два разных явления. Во французской натурализме свои особенности.

Другое название веризма – младоитальянская школа. Веризм от итальянского – vero – правдивый, истинный.

В литературе веризм приходит на смену риссорджементо (первая половина XIX века) – время борьбы за освобождение Италии – революционность, гражданственность). Позднее у веристов политическое было утрачено. В Италии не было сильного переворота, как во Франции, был король, нищета крестьян… Идеалы романтизма стали разрушаться, и на смену пришло желание передать жизнь такой, какая она есть.

В искусство приходит новая тема – жизнь крестьян в деревне (нищета), жестокие нравы. Герои – современники, крестьяне. Показ темных, мрачных сторон жизни.

Перевес физиологии над психологией!

Кружок литературных веристов сложился в Милане. Лидер – Джованни Берго, а также Луиджи Капуано, Матильда Серао. В литературе утверждается новый жанр – новелла. В литературе приходит требование: Достоверность, зарисовка с натуры, научность!

Музыка.

В начале 90-х годов возник музыкальный веризм – новое направление в итальянской опере. Новый жанр в опере – социально-психологическая драма и опера-мелодрама. **Масканьи, опера «Сельская честь»** (1890) по новелле Джованни Берго. На первый план выдвигается драма любви и верности. Широко используется песенный фольклор Италии (сицилиана). Успех оперы!!! Все сцены Европы. После этой оперы – много произведений, но они не достигли таких высот.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Поводом для сочинения произведения послужил конкурс одноактных опер, объявленных миланским издателем Э. Санзаньа. Для участия в нем Масканьи прервал работу над оперой «Ратклиф» и обратился к сюжету «Сельской чести», давно привлекшему его внимание. Новелла итальянского писателя Джованни Верга (1840-1922) «Сельская честь», опубликованная в 1889 *году,* приобрела известность благодаря инсценировке, которая шла с блистательной исполнительницей заглавной роли Э. Дузе. Пьеса отличалась максимальной концентрацией действия, сюжета. Ее события развертываются в пределах одного утра, что, несомненно, было особенно привлекательным для композитора.

Либретто, написанное *Г.* Тарджони-Тоцетти (1859-1934) при участии *Г.* Менаши, было вначале двухактным, но, согласно условию конкурса, было сведена к одному акту. Центральное место в опере заняли образы главных действующих лиц, обрисованные скупыми меткими штрихами: беспредельно преданная, неистовая в любви Сантуцца и легкомысленная, ветреная Лола; страстный, увлекающийся Туридду и беспощадно-мстительный Альфиа.

Заметно развиты народные сцены. Два акта драмы соединяются в опере симфоническим интермеццо, приобретшем впоследствии широкую известность.

Из 70 представленных на конкурс опер «Сельская честь» завоевала первую премию. 17 мая 1890 *года* в Риме состоялась премьера, прошедшая с триумфальным ус-

пехом. Вскоре опера прозвучала во многих странах мира, содействовав распространению принципов веризма.

Действующие лица:

Сантуцца, молодая крестьянка - сопрано
Туридду, молодой крестьянин - тенор
Лючия, его мать - альт
Альфио - баритон
Лола, его жена – сопрано
Крестьяне и крестьянки, дети.

Место действия: сицилийская деревня. Время: воскресное утро 1880 года.

Сюжет. Светает. Через сельскую площадь в церковь идут крестьяне. Среди них Сантуцца, спешащая к старой Лючии - матери своего жениха. *Она* в отчаянии - Туридду снова охвачен страстью к своей прежней возлюбленной, кокетливой Лоле, которая во время его краткой военной службы стала женой богатого Альфио.

Все попытки Лючии успокоить Сантуццу напрасны; ее терзают муки ревности. На площади появляется Туридду. Сантуцца обращается к нему с мольбой не оставлять ее. Но Туридду не трогают ее слова. Он грубо отталкивает девушку и поспешно уходит вслед за Лолой, направляющейся в церковь. В деревню возвращается из дальней поездки ничего не подозревающий Альфио. Обезумевшая от горя Сантуцца рассказывает ему о неверности жены. Вскоре она начинает жалеть о словах, вырвавшихся в порыве отчаяния, но уже поздно. Оскорбленный Альфио решил жестоко покарать обидчика, запятнавшего честь
его семьи. После окончания церковной службы жители деревни собираются в корчме. Радостный праздник нарушается появлением Альфио. Он с презрением отталкивает предложенный ему Туридду кубок вина. Теперь у Туридду не остается сомнений, что Альфио знает о его тайной связи с Лолой. Смертельный поединок с соперником неизбежен. В знак вызова Туридду по старинному обычаю во время объятия кусает Альфио за правое ухо. Выбор сделан, враги встретятся за деревней. Туридду прощается с матерью. Его охватывает запоздалое раскаяние перед верной Сантуццой, Он просит мать заботиться о ней. Исполненный мрачных предчувствий, Туридду уходит. В испуге Лючия и Сантуцца припадают друг к другу. Голоса крестьянок доносят весть о гибели Туридду. Лючия и Сантуцца без сознания падают на руки женщин.

МУЗЫКА

Музыка «Сельской чести» насыщена гибкой, страстной кантиленой, близкой к народным песням. Ее эмоциональные контрасты усиливают остроту сюжета: неистовые страсти сменяются состоянием душевной отрешенности, драматическому столкновению человеческих характеров противостоит спокойствие весенней природы.

В оркестровом вступлении безмятежно-пасторальные образы, созерцательные настроения рельефно оттенены лирически взволнованной мелодией. За занавесом звучит сицилиана Туридду «О Лола, знойной ночи созданье» (средний раздел вступления); ее медлительная мелодия, сопровождаемая гитарным аккомпанементом, полна чувственной истомы и неги.

Хоровая интродукция «Пышно плоды на деревьях красуются» передает приподнятую атмосферу праздника. Колоритно оркестрованная песня Альфио с хором «Кони бешено летят» проникнута горделивой удалью. Хор «Пойте песнь торжества» своими просветленно возвышенными настроениями резко контраст'ирует драматизму следующей сцены. Элегически грустный романс Сантуццы «Вдаль уходя солдатом» носит

оттенок балладной повествовательности. В дуэте Сантуццы и Туридду сопоставляются напряженно страстные и скорбно просветленные мелодии. Дуэт прерывает кокетливо-грациозная песенка Лолы «Цветок зеркальных вод». В продолжении всего дуэта с возрастающим волнением звучат широкие мелодии.

Драматизм достигает вершины в дуэте Сантуццы и Альфио. Симфоническое интермеццо вносит разрядку; его безмятежное спокойствие навевает картины мирной, ласковой природы. Остро ритмичная застольная песня Туридду «Здравствуй, золото стакана» брызжет искрометным весельем. Ей контрастирует ариозо Туридду «В своей вине я каюсь», полное глубокой скорби; пластичная вокальная мелодия сопровождается певучей кантиленой струнных. Чувством страстной мольбы пронизано последнее ариозо Туридду «Матерью Санте...», передающее предельное напряжение душевных сил.

Главные достижения веристской оперы-мелодрамы: авторы обратились к либретто в прозе, отказ от рифм! Чаще тексты из литературных произведений дословно!

Композиторы отказались от гладких ритмов, закругленных оперных номеров, сцен.

Это дало свободу оперных форм, отказ от номерной структуры, сквозное действие, форма оперного диалога.

Действие динамизируется, становится сжатым. Действенность и зрелищность показа событий в форме любовной интриги с кровавой развязкой, монтажная композиция на основе малых оперных форм.

Использование ярких театральных эффектов, калейдоскоп эпизодов.

Поиск отражения речи в музыкальной интонации, речитативное развитие. Большое внимание уделяется натуралистским эффектам. Герои не только поют, но и говорят, крича, хохочат и рыдают. (это путь к экспрессионизму). Но в итальянском стиле речитатив никогда не вытесняет вокальное начало (ариозность).

Опора на фольклор, опора на бытовые жанры.

Большое внимание веристы уделяю фону – правдивость.

**РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО опера «Паяцы»** (1892 – премьера).
Это опера с прологом, где высказывается кредо веристов.

Леонкавалло - один из представителей течения в итальянской опере конца XIX века, известного под названием веризма. Для этого течения характерен интерес к простоте и жизненности сюжета, героям из социальных низов, стремление к психологической правдивости воплощения интимной драмы. Музыка Леонкавалло в своих лучших образцах эмоционально приподнята и экспрессивна.

Руджеро Леонкавалло родился 8 марта 1858 года в Неаполе. Музыкальное образование получил в родном городе. Долгие годы бедствовал, давал уроки музыки, выступал как дирижер.

Всеобщее признание Леонкавалло принесла опера «Паяцы» (1892). Среди других оперных произведений («Чаттертон», «Медичи», «Богема», «Роланд берлинский», «Царь Эдип» и др.) успех имела лишь «Заза» (1900).

Умер Леонкавалло 9 августа 1919 года в Монтекатини, близ Флоренции.

**ПАЯЦЫ -** ***Драма в двух актах*** **с** ***прологом***
Либретто Р. Леонкавалло

Действующие лица:

Канио, хозяин труппы странствующих комедиантов (в комедии - Паяц) тенор

Недда, его жена (Коломбина) - сопрано
Тонио, актер (Таддео) - баритон
Беппо, актер (Арлекин) - тенор
Сильвио, молодой крестьянин - баритон
Место действия: деревня Монтальто в Калабрии (Италия). Время: 15 августа 1865 года.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Текст либретто принадлежит композитору; он воспользовался действительным событием, место и время действия которого обозначены в опере.

Леонкавалло участвовал в конкурсе, объявленном миланским издателем Сонзоньо на лучшую одноактную оперу (в 1890 году на этом конкурсе была премирована опера Масканьи «Сельская честь»). Но Леонкавалло написал оперу в Двух актах и поэтому к конкурсу не был допущен. Тем не менее, премьера «Паяцев» в Миланском оперном театре, состоявшаяся 21 мая 1892 года, ознаменовалась заслуженным большим успехом. Вскоре опера обошла все сцены мира и до сих пор сохраняется в репертуаре.

СЮЖЕТ

Перед закрытым занавесом появляется Тонио в костюме клоуна. Он знакомит публику с основной идеей предстоящей пьесы. Неподдельны те слезы и страдания, которые вы сейчас увидите, восклицает Тонио. Ведь актер любит и ненавидит, как все люди на земле, а под его шутовским нарядом бьется горячее сердце.

Занавес поднимается. В небольшую итальянскую деревню приезжают странствующие комедианты. Крестьяне радостно встречают хозяина труппы Канио, его жену - артистку Недду, клоуна Тонио, актера Беппо. Представление начнется вечером, а пока один из крестьян предлагает комедиантам пойти в таверну. Канио и Беппо охотно соглашаются и приглашают с собой Тонио, но тот отказывается. Он затаил обиду на оскорбившего его ревнивого хозяина труппы. Ревность Канио имеет основания. В деревне, куда прибыла труппа, у Недды есть любовник - молодой крестьянин Сильвио. Оставшись одна, Недда мечтает о встрече с ним. Незаметно подкравшийся Тонио объясняется ей в любви. На признание уродливого клоуна Недда отвечает презрительным смехом, ударом бича охлаждая его пение. В бессильной ярости Тонио уходит, угрожая жестокой местью. Между тем, пренебрегая опасностью, на свидание явился Сильвио, который преданно любит Недду. Он умоляет ее бросить скитальческую жизнь и бежать с ним. Неожиданно раздается гневный возглас хозяина, которого поспешил позвать оскорбленный клоун. Однако Сильвио убегает неузнанным. Канио требует, чтобы Недда назвала имя любовника, но безуспешно. Тогда он бросается к ней с ножом. Беппо силой удерживает Каннио, а Тонио успокаивает его, говоря, что беглец обязательно придет на представление и тогда чем-нибудь выдаст себя. Близится время начала спектакля...

Веселая толпа крестьян и крестьянок с нетерпением ждет обещанного зрелища. Тонио и Беппо рассаживают зрителей; среди них и Сильвио. Сюжет разыгрываемой пьесы близок к их жизненной драме. Таддео (Тонио) любит Коломбину (Недду), которая, однако, отдает предпочтение Арлекину (Беппо). Любовное свидание прерывает Паяц (Канио). Прощальные слова Коломбины, обращенные к Арлекину, потрясают Канио; это те самые слова, которыми Недда утром провожала любовника. С новой силой вспыхнула ревность, и, обезумев от ярости, Канио ударом ножа убивает Недду, а затем и Сильвио, бросившегося к подмосткам сцены на предсмертный крик возлюбленной. «Комедия окончена!» - в ужасе восклицает Тонио.

МУЗЫКА

«Паяцы» - лучшая и наиболее популярная опера Леонкавалло. Ее музыка достигает большой силы в изображении человеческих страстей.

В оркестровом вступлении к прологу радостному оживлению, прихотливым краскам противопоставлены мелодии, полные горячего, страстного чувства, глубокой скорби и страдания. Этот контраст сохраняется и в монологе Тонио «Простите за смелость»; лирически задушевный вначале, он постепенно насыщается патетикой и драматизмом.

Первый акт открывается светлым праздничным хором крестьян. Возникающий в начале ариозо Канио «О, со мною, поверьте мне» насмешливо иронический оттенок вскоре уступает место искренней, взволнованной лирике.

Прозрачно, воздушно звучит баллада Недды «В лазурной вышине».

В ариозо Тонио «О да, я ведь знаю» выражено его неодолимое влечение к Недде. В следующем затем дуэте пылким признаниям Тонио отвечают презрительно-насмешливые реплики Недды. Чувством любви и счастья проникнут дуэт Сильвио и Недды «Сильвио, в этот час». Заканчивающее первый акт ариозо Канио «Ты наряжайся» насыщено скорбной патетикой; как крик измученной, смертельно раненной души звучит мелодия на словах «Смейся, паяц».

В оркестровом интермеццо перед вторым актом возвращаются настроения пролога. Вновь возникают картины шумной и пестрой праздничной толпы. Представление комедиантов начинается грациозным менуэтом, которым охарактеризована своенравная и кокетливая Коломбина.

В галантном духе выдержана серенада Арлекина. Комическая напыщенность и эффектация отличают реплики клоуна Таддео. Изысканно-элегантное дуэттино Арлекина и Коломбины «Взгляни, мой милый» выдержано в движении гавота. С появлением Канио музыка проникается оттенком затаенной скорби; горечь обманутых надежд, боль разбитого сердца слышатся в двух ариозо Канио: «Нет! Я не паяц» и «Надежду я питал». Мелодия «Смейся, паяц», звучащая в оркестре, завершает оперу.

Особенности оперной драматургии в «Паяцах» Леонкавалло (автор 8 опер).

1. Использование достоверных жизненных событий;
2. многоплановое раскрытие темы любовных взаимоотношений героев;
3. напряженный темпоритм, концентрация и наложение фаз действия;
4. использование картинно-зрелищных приемов в показе ситуаций для усиления остроты зрительского восприятия и передачи авторского кредо;
5. разнообразие вокального мелоса – веристское бельканто, народно-жанровые формы пения, национальная просодия;
6. сохранение принципов симфонического обобщения идеи в лейтмотивной технике.

## Оперное творчество Пуччини (общая характеристика)

## ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ *(1*858-1924)

Итальянский композитор, развивавший реалистические принципы национального оперного искусства. По своим идейно-художественным установкам Пуччини примыкал к движению в итальянской литературе и театре конца XIX века, которое получило название веризма.

В современных сюжетах и в повседневном быту простых людей (иногда в экзотической обстановке Востока или далекого Запада) он искал материал для воплощения житейских драм, основанных на острой любовной коллизии. В своих операх, отмеченных глубокой человечностью и силой чувств, Пуччини предстает как мастер вокального письма, щедрый мелодист, прекрасный знаток сцены. Его

произведения отличаются напряженным драматизмом, стремительным развитием действия.

Джакомо Пуччини родился 23 декабря 1858 года в городе Лукка (северная Италия) в семье потомственных музыкантов, среди которых были исполнители, педагоги и композиторы. Музыкальное образование Пуччини получил в Миланской консерватории, которую окончил в 1883 году. Одним из его учителей был композитор А. Понкиелли - автор известной в то время оперы «Джоконда».

Первые оперы Пуччини - «Виллисы» (18'84) и «Эдгар» (1889) были хорошо приняты публикой и критикой, но настоящая известность в Италии и за рубежом пришла к нему после постановки опер «Манон Леско» (1893) и особенно «Богема» (1896). Затем последовали «Тоска» (1900), «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй», 1904) и «Девушка С Запада» (1910), также имевшие большой успех.

В этих произведениях наиболее полно выявились особенности индивидуального стиля Пуччини. Творческой неудачей композитора явилась комическая опера «Ласточка» (1917). Новые пути он пытался наметить в трех одноактных операх (1919): «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки».

Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе, не успев закончить свою последнюю оперу «Турандот».

Историческое значение оперного творчества Дж. Пуччини (1858 – 1924, автор 12 опер). Он очень популярен, его оперы ставятся во всех странах. Оценка творчества Пуччини менялась. Долгое время его оценивали как эпигона, эклектика. Во второй половине XX века отношение к Пуччини изменилось, он оценен как новатор.

Соллертинский: «Ни один композитор не избежал влияния Пуччини».

Причины популярности Пуччини видят в (по Ярустовскому):

1. жизненности тем (мелодраматичность);
2. истинная театральность, зрелищность (Пуччини – соавтор либреттиста)
3. опора на бытовые жанры
4. ведущая роль вокальной партии. Она содержит черты бельканто. «Пуччини – хранитель печати итальянской мелодии».

Пуччини и веризм. Общее:

1. образы простых людей,
2. тема утраченных иллюзий, разбитые мечты.
3. главный герой из демократической среды.

Отличие:

1. у Пуччини нет ни 1 оперы на сюжет писателя-вериста, хотя его привлекают яркие литературные сочинения: Мюссе, Данте, Гоцци.
2. Пуччини чужд национальной ограниченности.
3. у него нет ни 1 оперы на сюжет из современной жизни.
4. показывает городские социальные низы.

Синтез национальных оперных традиций XIX века (Беллини, Доницетти, Верди) и открытий оперного веризма рубежа веков.

Этапы эволюции в оперном творчестве Пуччини.

1. 80-е годы – овладение традициями романтической итальянской оперы («Виллисы», «Эдгар»).
2. 90-е годы – первая половина 900-х годов («Манон», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй») – открытие принципов оригиралдьной оперной драматургии.

3. вторая половина 900-х – 20-е годы («Девушка с Запада», «Ласточка») – кризис темы, поиск новых сюжетов.
4. конец 10-х – первая половина 20-х (театральный триптих «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки», «Турандот») – путь к современному театру: возрождение оперы-буфф, обращение к камерной драматургии, опере-оратории, открытие эстетики театра показа, нового типа героя.

Главные принципы оперного театра Пуччини (на примере опер рубежа веков):

1. интерес к любовной драме и теме «обманутых надежд»
2. психологическая трактовка литературного сюжета;
3. двуплановость драматургии с показом лирической драмы на фоне исторической, национально-экзотической или жанрово-бытовой обстановки;
4. лаконизм и разнообразие оперных форм, их включение в сквозную сцену для гибкой смены настроений;
5. оперный симфонизм вердиевского типа с интонационным обобщением ведущих образных сфер и эмоциональных состояний; использование инструментальных принципов композиции, изобретательность тембровой драматургии.
6. традиции Верди, Бизе, Вагнера.

Вокальный стиль опер Пуччини:

Развитие ариозно-декламационного стиля и интонаций разговорной речи. Пуччини создает свой тип арии, где соединяется кантилена и говорок. Пуччини представляет арии с процессом изменения состояния героя. Речитатив помогает в этом, создает движение в развитии состояния героя. Арии Чио, Мими, Рудольфа.

Использует арию-рассказ (от Вагнера).

Пуччини свойственно театральное мышление, опера Пуччини – это драма настроений.

Гибкие формы – отказ от номерной структуры, использует сцены сквозного развития, Пуччини использует лейтмотивную систему, которая объединяет номера в сцены. 1 лейтмотив в 1 сцене.

Композитор использует лейтмотивы-ситуации – чтение письма Чио, пытка Каварадосси.

Пуччини использует приемы: вторжения,

монтажа разнохарактерных эпизодов (2 действие «Богемы»),

экспонирования героя в массовой сцене (Верди – Отелло, Пуччини – «Богема» - 1 д. Рудольф).

Музыкальный язык Пуччини – использует импрессионистические приемы, музыкальную экзотику – японские мотивы.

**Опера «Богема» - в 4 действиях**

Действующие лица:
Рудольф, поэт - тенор
Марсель, художник - баритон
Шонар, музыкант - баритон
Коллен, философ - бас
Бенуа, домохозяин - бас
Альциндор, государственный советник бас
Мими сопрано
Мюзетта сопрано

Парпиньоль тенор
Таможенный сержант бас

Студенты, гризетки, горожане, торговцы и торговки, официанты в кафе, мальчики, девочки и т. д.

Место действия: Париж. Время: около 1830 года.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто «Богемы» написано по роману французского писателя Анри Мюрже (1822-1861) «Жизнь богемы». В этом произведении изображена жизнь талантливых, но бедных молодых артистов - поэтов, художников, музыкантов, населяющих Латинский квартал в Париже. «Жизнь богемы» - наиболее значительное произведение Мюрже. Роман, вышедший в 1851 году отдельной книгой, принес автору литературную известность. В сотрудничестве с Ж. Барьером писатель переработал свой роман в пятиактную пьесу «Богема», которая также имела шумный успех.

В 1893 году Л. Иллика (1859-1919) и Д. Джакоза (1847-1906) начали писать либретто на основе романа Мюрже; работа продолжалась около двух лет. Музыка была сочинена Пуччини за *восемь* месяцев. Первое представление оперы состоялось 1 февраля 1896 года в Турине.

СЮЖЕТ

Мансарда в Латинском квартале Парижа. Поэт Рудольф и художник Марсель безуспешно пытаются работать. В комнате холодно, вдобавок друзья голодны. Но они с юмором относятся к своим невзгодам. Остывший камин растоплен объемистой рукописью Рудольфа. Приходит философ Коллен, вконец окоченевший на улице, а за ним музыкант Шонар, которому удалось раздобыть провизии, вина и дров. Оживившись, друзья весело разыгрывают домохозяина, явившегося требовать квартирную плату, и, спровадив его, отправляются в кабачок. Дома остается один Рудольф - он должен закончить статью, но сделать это ему не удается. Слышится нерешительный стук в дверь. Это Мими, живущая в том же доме, пришла попросить огня для свечи. Между молодыми людьми завязывается ласковая беседа. Наконец Мими уходит, но тут же возвращается: она обронила ключ от своей комнаты. Рассказ Мими о своей одинокой, скромной жизни глубоко трогает юношу. Он признается девушке в любви и слышит ответное признание. С улицы доносятся голоса друзей. Счастливые Мими и Рудольф присоединяются к ним.

Латинский квартал в сочельник. Шумное оживление царит на улицах и площадях. Рудольф с Мими, Марсель, Шонар и Коллен, весело шутя, садятся за стол в кафе. В разгар пиршества появляется Мюзетта, подруга Марселя. С ней важный старик, ее богатый поклонник, Альциндор. Мюзетта оставила Марселя - ей надоела жизнь богемы, но она любит его по-прежнему. А Марсель, желая отомстить возлюбленной за измену; делает вид, что не замечает ее. Мюзетту злит его деланное равнодушие, но присутствие Альциндора мешает ей. Наконец выход найден: она отсылает своего поклонника с выдуманным поручением и весело обнимает Марселя. В это время слуга приносит счет. Шонар с ужасом обнаруживает, что у него больше нет денег. Но Мюзетта и здесь находит выход: она заявляет слуге, что по счету заплатит ее знакомый, когда вернется.

Кабачок у парижской заставы. Раннее февральское утро. Из кабачка доносятся веселые голоса, слышится смех Мюзетты. Марсель пишет картину, которая должна украсить вывеску кабачка. Сюда пришла Мими, чтобы посоветоваться с ним. Она жалуется на Рудольфа, который своей ревностью сделал их жизнь невыносимой. Рассказ Мими прерывается приступами кашля. Увидев приближающегося Рудольфа, она

прячется. В беседе с Марселем Рудольф сначала обвиняет Мими в легкомыслии и кокетстве, но затем открывает правду: его возлюбленная больна чахоткой. Рыдания Мими выдают ее присутствие. Напрасно, оставшись с Мими вдвоем, Рудольф нежно утешает ее. Узнав страшную истину, она настаивает на разлуке. Охваченные глубокой скорбью, влюбленные прощаются. Недолго наслаждались счастьем и Марсель с Мюзеттой. Между ними вспыхивает ссора. Марсель упрекает подругу в неисправимой ветрености, их примирение сменяется окончательным разрывом.

Марсель и Рудольф в своей мансарде снова безуспешно пытаются работать. Они тоскуют о возлюбленных. Неожиданно появляется встревоженная Мюзетта. С ней вместе пришла Мими, но бедняжке так плохо, что она не может подняться наверх. Взволнованные друзья вносят Мими и бережно укладывают ее. В комнате по-прежнему холодно, и Мюзетта отдает свои серьги, чтобы купить что-нибудь для Мими и пригласить доктора. Все, кроме Рудольфа, уходят. Мими счастлива: она снова с любимым, снова слышит его ласковые слова. Но минуты ее сочтены. Внезапно она начинает задыхаться. На крик Рудольфа вбегают друзья. Постепенно Мими успокаивается. Рудольф занавешивает окно, чтобы свет не разбудил ее, но его любимая уже мертва.

**Жанр оперы** - лирическая опера, в центре которой интимная драма. Четкими штрихами, обнаруживая незаурядную психологическую проницательность, композитор очерчивает живые характеры действующих лиц. Вместе с тем в опере богато представлены сочные, колоритные картины повседневной жизни. Музыка «Богемы» насыщена напевной, волнующей мелодикой. Выразительность пения оттеняется красочным разнообразием, темпераментной порывистостью оркестровой партии.

Первый акт открывается музыкой, полной энергии и молодого задора. Мечтательная мелодия небольшого ариозо Рудольфа «А я любуюсь» знакомит нас с юным поэтом.. Появление Мими сопровождается нежной, изысканно-хрупкой мелодией. Поэтически восторженно и страстно звучит Ариозо Рутдольфа «……. беспечный». В рассказе Мими («Зовут меня Мими»), выдержанном в прозрачных акварельных тонах, свободно чередуются речитативные и напевные эпизоды, полные обаятельной женственности. Счастьем и любовью согрет дуэт Рудольфа и Мими.

Второй акт развертывается на фоне массовой сцены. Бравурная музыкальная тема медных инструментов передает шум и оживление праздничной толпы. Стремительная мелодия в оркестре обрисовывает грациозно кокетливый, задорный облик Мюзетты; еще полнее он раскрывается в музыке вальса («Я весела»).

Прозрачные, холодные звучания начала третьего *акта* живописуют картину зимнего утра. Радостью проникнут небольшой хор «Пей до дна». Страдания Мими выражены в лирическом ариозо «Ах, вы мне Помогите». После прихода Рудольфа действие постепенно приобретает все более драматический характер. Мучительным чувством неудовлетворенности и разочарования проникнуты элегические реплики Рудольфа; как взрыв отчаяния звучат его слова «Да, тщетно я скрываю». Чувством кроткого смирения исполнено небольшое ариозо Мими «Посл~й, вот ». Ласково, примиряющее звучит начало дуэта Рудольфа и Мими «Прощайте, радости з ные». *Ему* противостоит комическая перебранка Марселя и Мюзетты.

Четвертый *акт* распадается на два раздела: первый - бытовая сцена, во втором происходит развязка драмы. Тоска по утраченному счастью слышится в дуэте Рудольфа и Марселя «О Мими, ты не вернешься». С появлением Мими приобретает смятенный характер. Взволнованное обращение Мими к Рудольфу проникнуто страстным порывом.

Радостно-упоенное начало дуэта Мими и Рудольфа сменяется неумолимо мерным движением траурного характера.

**Опера «Тоска» -** *Музыкальная драма в трех актах*

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет пьесы французского драматурга Виктора Сарду (1831-1908) «Тоска» привлек*ал* внимание Пуччини на протяжении ряда лет. Впервые он увидел «Тоску» В Милане в 1889 году со знаменитой Сарой Бернар в заглавной роли. Свободолюбивый пафос драмы Сарду, действие которой развертывается в Италии в мрачную эпоху реакции, был созвучен настроениям Пуччини. Напряженная атмосфера пьесы, острота конфликтов, драматизм переживаний героев отвечали стремлению композитора к яркой оперной выразительности. Создание либретто будущей оперы было поручено постоянным помощникам композитора -Л. Иллика (1859 - 1919) и *Д.* Джакоза (1847-1906). Деятельное участие в работе принимал сам Пуччини, по настоянию которого в судьбу главной героини был внесен ряд изменений. Музыка «Тоски» сочинялась в 1998-1899 годах. Первое представление - 14 января 1900 года – сопровождалось большим успехом. Вскоре последовали постановки оперы в крупнейших европейских театрах, упрочившие славу этого одного из самых известных произведений Пуччини.

Действующие лица:

Флория Тоска, знаменитая певица - сопрано
Марио Каварадосси, художник - тенор
Барон Скарпиа, шеф полиции - баритон
Чезаре Анджелотти - бас
Ризничий - баритон
Сполетто, агент полиции - тенор
Скьяроне, жандарм - бас
Тюремщик – бас. Пастух - альт.

Кардинал, городской прокурор, палач, писец, офицер, сержант, солдаты, сбиры, горожане, народ.

Место действия: Рим. Время: июнь 1800 года.

СЮЖЕТ

Бежавший из крепости политический узник Анджелотти нашел убежище в церкви. Здесь, в капелле его сестры маркизы Аттаванти, спрятано платье для побега. Художник Каварадосси пишет в церкви образ мадонны. Ее черты отчетливо напоминают облик маркизы, которую часто можно было видеть молящейся в капелле. Это совпадение вызывает гнев ризничего. Сам же художник, напротив, видит в образе мадонны черты своей возлюбленной - певицы Флории Тоски. Оставшись один, Каварадосси с изумлением узнает в вышедшем из капеллы человеке Анджелотти, своего прежнего друга. Беглец обращается к художнику с мольбой *о* помощи.

Приближение Тоски заставляет Анджелотти спрятаться вторично. Необычное поведение Каварадосси вызывает у Тоски ревнивые подозрения, которые усиливает замеченное ею сходство мадонны с маркизой. Только пылкие уверения в любви на время успокаивают Тоску. После ее ухода художник предлагает своему другу спрятаться на вилле; в случае приближения опасности *он* укроется в тайной нише колодца. Из крепости доносится пушечный выстрел - знак того, что побег обнаружен - и

Каварадосси спешит сам переправить беглеца в надежное убежище. Церковь наполняется хористами, и народом: пришла весть о победе над войсками Наполеона.

Начинается торжественное богослужение. Среди толпы неожиданно возникают фигуры шефа полиции Скарпиа и его подручных, разыскивающих бежавшего узника. Обнаруженный в капелле веер с инициалами маркизы Аттаванти и пустая корзинка из-под еды наводят Скарпиа на след. Этот веер, сходство мадонны с маркизой помогают Скарпиа вновь разжечь ревность вернувшейся в церковь Тоски. Когда она в негодовании отправляется на виллу Каварадосси, следом за ней Скарпиа посылает двух сыщиков. Тоска делается невольной участницей сложной игры, в результате которой Скарпиа надеется не только поймать бежавшего заключенного, но и подчинить своей воле Тоску - предмет его тайной страсти...

Праздник продолжается. В палаццо Фарнезе Скарпиа ждет донесений. Охваченный любовным вожделением, он передает Тоске через подчиненного приглашение явиться к нему. Агент Сполетто сообщает, что обыск виллы не дал никаких результатов. Скарпиа велит привести арестованного художника, который должен сказать, где скрывается беглец. Однако Каварадосси мужественно отвергает попытки вынудить его к признанию. Осужденный на пытку, он успевает напомнить появившейся Тоске о необходимости хранить молчание. Вкрадчивыми речами Скарпиа пытается выведать у нее тайну, но тщетно. Лишь крики пытаемого лишают Тоску самообладания, и она открывает местонахождение Анджелотти. Полицейские вносят потерявшего сознание Каварадосси. Едва придя в себя, он обращается с вопросом к Тоске - сдержала ли она обещание. Тоска отвечает утвердительно. Но слова приказа Скарпиа, посылающего сыщиков к колодцу, открывают ему истину. В гневе Художник проклинает свою возлюбленную. В этот момент Сполетта приносит весть, что победа оказалась мнимой и армия Наполеона приближается к Риму. Воспрянувший Каварадосси бросается на шефа полиции, но его схватывают и уводят. Скарпиа предлагает Тоске позорную сделку. Он сохранит Каварадосси жизнь и свободу, если Тоска отдастся ему. Тоска с возмущением отвергает эти гнусные притязания. Тогда Скарпиа угрожает привести смертный приговор в исполнение немедленно, и Тоска вынуждена уступить. Скарпиа обещает ей, что расстрел будет произведен холостыми выстрелами и дает об этом указание Сполетте. По настоянию Тоски Скарпиа пишет для нее сопроводительное письмо в крепость. В это мгновение Тоска незаметно прячет за спиной лежащий на столе нож. И когда торжествующий Скарпиа хочет заключить ее в объятия, она вонзает в него клинок. С письмом в руке Тоска спешит к томящемуся в темнице Каварадосси.

В рассветных сумерках вырисовывается площадка крепостной башни - место казни заключенных. Сюда приводят Каварадосси, которому остался час до расстрела. В последние минуты своей жизни он пишет прощальное письмо возлюбленной. Внезапно появляется Тоска. Она рассказывает ему о предстоящем мнимом расстреле и смерти Скарпиа. Перед осужденным выстраиваются солдаты. Уверенный в благополучной развязке, спокойно встает он перед нацеленными дулами ружей. Гремит залп. Марио падает. Тоска бросается к нему и слишком поздно убеждается в вероломстве Скарпиа. Художник мертв. Теперь смертельная опасность угрожает ей самой. Ее окружают преследователи, узнавшие об убийстве Скарпиа. Чтобы не попасться в руки палачей, Тоска подбегает к краю площадки и бросается с парапета вниз.

МУЗЫКА

«Тоска» - одно из наиболее драматичных произведений Пуччини. Музыка ее ярко экспрессивна, порой экстатически возбужденна. В развернутых сценах свободно чередуются речитативные и ариозные формы, объединяемые детально разработанной оркестровой партией.

В первом акте различаются два раздела. В первом музыка камерно-интимного характера, во втором - фоном личной драмы становится массовая сцена.

В оркестровом вступлении мрачно-зловещей, тяжелой поступи аккордов, связанной с образом Скарпиа, противопоставлена стремительно ниспадающая, нервная тема Анджелотти. Пластически рельефная мелодия арии Каварадосси «Свой лик меняет вечно» передает чувство восторженного упоения красотой. Кокетливой грацией, изяществом проникнуто ариозо Тоски «Наш домик маленький». Страстно, взволнованно звучит ариозо Каварадосси «Нет в мире взора», переходящее в вальсово-плавную, полную томной неги мелодию *его* любовного дуэта с Тоской.

Празднично оживленный хор мальчиков открывает *вторую* половину акта. В развернутом дуэте-сцене ханжески благочинным репликам Скарпиа на фоне церковного колокола противостоит выразительная кантилена Тоски, обуреваемой то лирически скорбным, то гневно возмущенным чувством. Заключительная ария Скарпиа контрастно оттеняется торжественной музыкой церковного богослужения.

Во *втором* акте продолжается нагнетание тревоги; в каждом из *его двух* разделов возникает напряженная кульминация. Наиболее полно обрисованы во *втором* акте Скарпиа и Тоска. Монолог Скарпиа «Нет, мне больше по нраву» - *это* жизненное кредо цинично-жестокого человека. Большой дуэт остро драматичен; реплики Скарпиа, то льстиво-вкрадчивые, то мрачно-угрожающие, чередуются с глубоко взволнованными фразами Тоски, достигающими высокой экспрессии. Кульминация сцены ариозо Каварадосси «Гимн свободы, звучи!», где слышится поступь победного марша. В следующем разделе конфликт еще больше обостряется, Ариозо Скарпиа «Пусть вы давно мне» с *его* чувственной мелодией внешне носит характер галантного любовного признания. Возвышенно благоговейным настроением исполнено ариозо Тоски «Я лишь пела». Кульминацию акта (убийство Скарпиа) оттеняют тяжелые удары резко акцентированных аккордов.

В оркестровом вступлении третьего акта причудливо застывшие звучности и плавно скользящие аккорды рисуют мирный ночной пейзаж. Впечатляет *скорбная* патетика арии Каварадосси «В небе звезды горели», завоевавшей широкую известность; ее гибкая декламационно-выразительная кантилена, богатая эмоциональными нюансами, принадлежит к числу лучших мелодических *находок* Пуччини. Богатый оттенками чувств диалог Тоски и Каварадосси завершается восторженным гимном счастью любви («Пусть волной радость в нас плещет»). Звучание в оркестре мелодии предсмертной арии Каварадосси венчает трагическую развязку драмы.

## «Чио-чио-сан» («Мадам Баттерфляй»)

*Опера в двух актах (трех картинах)*
Либретто Л. Иллика и Д. Джакоза
Действующие лица:
Чио-Чио-сан (мадам Баттерфляй) - сопрано
Сузуки, служанка Чио-Чио-сан – меццо-сопрано
Пинкертон, лейтенант американского флота - тенор

Кэт, его жена - сопрано
Шарплес, американский консул Горо, сват - баритон
Принц Ямадори - тенор
Бонза- тенор
Комиссар- бас
Чиновник регистратуры - бас
Сын Чио-Чио-сан - без речей без речей
Родные, друзья, подруги и слуги Чио-Чио-сан

Действие происходит в Нагасаки (Япония) в конце XIX века.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основе оперы «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») лежит новелла американского писателя Джона Л. Лонга, переработанная Д. Беласко в драму. Увидев пьесу во время своего пребывания в Лондоне, Пуччини был взволнован ее жизненной правдивостью. По *его* предложению либреттисты Л. Иллика (1859-1919) и Д. Джакоза (1847-1906) написали на основе драмы оперное либретто. Вскоре была создана музыка. На первом представлении, состоявшемся **17** февраля *1904* года в Милане, опера, однако, провалилась и была снята с репертуара. Публика не поняла ее содержания и была возмущена чрезмерной продолжительностью *вто*рого *акта.* Пуччини сократил некоторые номера, разделил второй акт на два самостоятельных действия. Исполненная с этими незначительными и изменениями спустя три месяца, опера имела триумфальный успех и быстро завоевала прочную репутацию одной из популярнейших современных опер.

Обращение к сюжету из жизни далекой Японии отвечало распространенному в европейском искусстве конца XIX и начала XX веков тяготению к экзотике, стремлению художника обогатить свою палитру новыми красками.

Но Пуччини не ставил перед собой специальную задачу воспроизведения в Музыке национального японского колорита. Главным для него оставалось изображение трогательной человеческой драмы. В ее воплощении композитору удалось не только сохранить, но и углубить содержание литературного первоисточника.

СЮЖЕТ

Лейтенант американского флота Пинкертон увлекся молоденькой японкой Чио-Чиа-сан, прозванной «Баттерфляй» (по-английски - *бабочка)* и решил жениться на ней. Горо - профессиональный японский сват - показывает ему домик с садом, снятый для будущих супругов. Консул Шарплес напрасно предостерегает своего друга от опрометчивого шага. Лейтенант не слушает уговоров: «Срывать цветы, где только можно» - такова его жизненная философия. А Чио-Чио-сан горячо любит будущего мужа. Ради него она готова принять христианство и пойти на разрыв со своей семьей. В присутствии императорского комиссара начинается церемония бракосочетания. Ее прерывает гневный голос Бонзы, дяди Чио-Чио-сан, который проклинает племянницу. Оставленная близкими, девушка горько плачет; Пинкертон утешает ее.

С тех пор прошло три года. Пинкертон уехал вскоре после свадьбы, Чио-Чио-сан страстно ждет его возвращения. Брошенная мужем, покинутая родными, она живет со Служанкой и маленьким сыном, о существовании которого Пинкертон даже не подозревает. Чио-Чио-сан терпит нужду, но надежда не оставляет ее. Приходят Гора и Шарплес, который получил от Пинкертона письмо с просьбой подготовить Чио-Чио-сан к тяжкому известию: он женился на американке. Однако Шарплесу не удается дочитать письмо. Услышав, что муж здоров и скоро должен прибыть в Нагасаки, Чио-

Чио-сан прерывает его радостным возгласом. Появляется принц Ямадори, за которого Гора усиленно сватает Чио-Чио-сан. Получив вежливый отказ, он вынужден удалиться. Шарплес советует ей принять предложение Ямадари; он намекает на *то,* что Пинкертон может и не вернуться, но вера молодой женщины непоколебима. Слышится пушечный выстрел – это в порт входит американский корабль, на *котором* должен прибыть Пинкертон. В радостном волнении ЧИО-ЧИО-сан украшает домик цветами и, ожидая мужа, всматривается в огни приближающегося судна.

Прошла ночь, на напрасно Чио-Чио-сан ждала. Усталая, она отрывается от окна и, укачивая ребенка, засыпает. Раздается стук в дверь. Обрадованная служанка видит Пинкертона всоправождении Шарплеса, но вместе с ними незнакомая дама. Шарплес открывает Сузуки правду: это жена Пинкертона, Кэт. Узнав, что у него есть сын, Пинкертон приехал, чтобы забрать его. Услышав голоса, Чио-Чио-сан выбегает из своей комнаты. Наконец она поняла случившееся. Потрясенная до глубины души, Чио-Чио-сан выслушивает волю отца ребенка. Она согласна отдать мальчика, но не может пережить крушения всех своих надежд. Нежно простившись с сыном, Чио-Чио-сан убивает себя ударом кинжала.

МУЗЫКА

Жанр оперы - лирическая драма.

Опера полно и многогранно раскрывает образ главной героини. Чередование певучих кантиленных арий и выразительных речитативов, объединяемых в широкие сцены, что вообще свойственно оперной манере Пуччини, особенно характерно для «Чио-Чио-сан». В музыке оперы использовано несколько подлинных японских мелодий, органично вплетенных в музыкальную ткань.

Первый акт открывается энергичным вступлением. Ария Пинкертона «Скиталец янки» отмечена мужественными, волевыми чертами. Лирическая мелодия ариозо Пинкертона «Каприз иль страсть» звучит пылко и увлеченно. Упоением любви пронизана ариозо Чио-Чио-сан «Меня сюда недаром призывает». Большой ансамбль с хором передает контрастные чувства участников: опасения Шарплеса и признания влюбленного Пинкертона, восхищение или разочарование остальных. Смирение и покорность звучат в ариозо Чио-Чио-сан «Да, пред сваей судьбою». С появлением Бонзы музыка приобретает оттенок зловещей угрозы. Томной негой дышит дуэт Пинкертона и Чио-Чио-сан.

Начало первой картины второго акта насыщено тревогой и беспокойством. Горестно взволнованная (скорбная музыка сопровождает диалог Баттерфляй и Сузуки. Страстной мечтой о счастье исполнена ария Баттерфляй «В ясный день желанный». Печальное обращение к сыну «Что придется мне взять тебя на ручки» сменяется задушевным ариозо «Пусть цветы своими лепестками». Заключительный хор, поющий без слов, передает безмолвие ночи.

Оркестровое вступление ко второй картине (второй акт) своим драматизмом предвосхищает роковую развязку. Следующий за ним светлый и спокойный оркестровый эпизод изображает восход солнца. В музыке терцета запечатлены настойчивость Шарплеса, испуг и отчаяние Сузуки, раскаяние Пинкертона. Грустью исполнено ариозо Пинкертона «Прощай, мирный мой приют». Чувством настороженности и тревожного ожидания насыщена следующая за ним сцена. Последнее ариозо Баттерфляй «А я, я иду далеко» проникнуто спокойной решимостью. Скорбно-величественно звучат заключительные аккорды оперы.

## Музыкальная культура Франции первой половины XX века

В XX веке Франция, как и раньше, представляет собой ведущий центр мировой музыкальной культуры. Ее искусство было связано с современностью. В связи с теми или иными историческими событиями во Франции складывались и быстро исчезали творческие кружки, «школы», художественные течения. Они боролись между собой. Ярче всего это обнаружилось в изобразительном искусстве и литературе. Так, в области живописи только в начале XX века импрессионизм Клода Моне, Писсарро, Ренуара сменяют новаторские поиски Сезанна, Тулуз-Лотрека, Ван Гога, Матисса, Гогена, Пикассо; в l0-е годы появляются футуризм и экспрессионизм; в 20-е - сюрреализм (Сальвадор Дали). В литературе в 10-е годы возникают неоклассицизм (П. Валери), неокатолицизм (П. Клодель, Ф. Жамм), экспрессионизм (М. Пруст), дадаизм (Т. Тзара); затем в 20-е годы – сюрреализм (Р. Шар, А. Бретон, Г. Аполлинер, П. Элюар); в 30-е годы – экзистенциализм (Сартр, Камю).

Музыкальная культура также переживала интенсивный процесс обновления, начатый на переломе столетий Дебюсси и Равелем. Богатейшие традиции французской музыкальной культуры позволили французской музыке уже в *20-е* годы заявить о себе как о *современной национальной школе*, которая оформилась ранее других европейских национальных школ XX века.

Она сохранила самые существенные черты французского музыкального искусства прошлого:

1. театральность. Почти все авторы XX века обращаются к жанрам оперы, балета, оратории, оперетты, киномузыки.
2. изобразительность,
3. программность.
4. Развивается в XX веке тенденция к синтезу различных музыкальных жанров, намеченная еще в «Осуждении Фауста» Берлиоза и продолженная в творчестве Онеггера, Мийо.
5. сжатость музыкального времени, стремление к лаконичному, но динамичному развитию музыкальной мысли.
6. поиски совершенных и четких форм, строго уравновешенных и единых по стилю.
7. музыкальное творчество постоянно обогащается и питается народно-национальными истоками (французский фольклор, интерес к народной музыке стран Востока, Америки и соседних стран).
8. черты урбанизма. Воплощение разных сторон жизни большого города - постоянно главенствуют в тематике сочинений французских авторов, городской фольклор приобретает даже большее значение, нежели крестьянский. Культура парижских шансонье, атмосфера кафе-концертов, артистических кружков входят в сочинения профессиональных музыкантов, определяя их частое обращение к жанрам бытовой музыки, оперетте, негритянскому джазу, вошедшему в музыкальную повседневность Парижа с конца l0-х - начала *20-х* годов.

Культурная жизнь Франции сосредоточена главным образом в Париже, где находятся лучшие театры, концертные залы и музыкальные учебные заведения, симфонические и камерные оркестры, фирмы грамзаписи. Поэтому большинство из французских композиторов (а их более *400* в XX веке) живут и работают в Париже. Именно в Париже проходят крупнейшие международные фестивали и конкурсы музыкантов-исполнителей. К голосу парижской критики прислушиваются композиторы и музыканты-исполнители многих стран.

Особенность французской культурной жизни - тяга к «гласности», широкому публичному обсуждению проблем искусства и оценке творчества. Почти все крупные композиторы XX века выступают в печати. Так возникают книги А. Онеггера «Я - композитор», О. Мессиана «Техника нашего музыкального языка», Ф. Пуленка «Я И мои друзья», Кёклена «Музыка и народ» и другие. Споры и дискуссии ведутся в салонах, артистических кружках, концертных и театральных залах и отличаются остротой.

Этапы развития музыкального искусства во Франции тесно связаны с основными общественно-политическими событиями XX века:

1 - искусство рубежа веков (1900 - 1914),
2 - периода первой мировой войны и 20-х гг. (1914-1929),
3 - 30-х годов,
4 - годов сопротивления (1940-1944),
5 - послевоенного периода.

В первый период (1900-1914) - музыкальный импрессионизм (К. Дебюсси, М. Равеля). Артистическая жизнь столицы стала особенно интенсивной с открытием в 1908 году «Русских сезонов», основанных русским балетно-оперным антрепренером Сергеем Дягилевым. Они всколыхнули музыкальную жизнь столицы, вызвали появление многих замечательных сочинений (балетов И. Стравинского, Равеля, Э. Сати). После премьеры дерзновенной «Весны священной» имя Стравинского вызвало огромный общественный резонанс и стало своего рода эталоном новаторских норм искусства XX века.

Второй период французской музыкальной культуры (1914-1929) связан с первой мировой войной, событиями Великой Октябрьской социалистической революции в России, оказавшими если не прямое, то опосредованное революционизирующее воздействие на мировоззрение. Многие музыканты сами испытали тяготы и лишения войны: в действующей армии служили композиторы Равель, Ролан-Манюэль, К. Дельвенкур. Неудивительно, что в эти годы значительная часть художественной интеллигенции перешла на позиции пассивного неприятия войны (Роллан, Равель) либо активного ее отрицания (композиторы Л. Дюрей, А. Дуаиен, Э. Сати). Многие из них в послевоенное время стали активными деятелями Коммунистической партии Франции, созданной в 1921 году.

Другая часть представителей искусства, в основном молодых, утратив под влиянием войны юношеские идеал возненавидев буржуазный строй, не смогла разобраться в происходящем и оказалась в полной растерянности. Их творчество наполнено настроениями разочарования, пессимизма или, наоборот, яростного протеста против всего.

Дух обновления царил в музыкальной культуре послевоенного Парижа этих лет. Взаимодействовали, а иногда мирно уживались самые противоречивые тенденции, возникали различные кружки, группировки, содружества.

Одним из них и явилась знаменитая «Шестерка», в которую вошли Артур Онеггер, Дариюс Мийо, Френсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермена Тайфер. Поводом к возникновению группы «Шести» послужила нашумевшая премьера спектакля балета Э. Сати «Парад» по сценарию Ж. Кокто с декорациями П. Пикассо. Это был своеобразный парад новых направлений в искусстве: кубизма, сюрреализма, футуризма, неопримитивизма, мюзик-холльной эстетики.

Г. Аполлинер - вождь сюрреалистов - во вступительной статье к премьере «Парад, или Дух нового» утверждал, что в спектакле впервые достигнут принципиально новый

синтез современных искусств. Поэтому балет был воспринят молодежью как бунт против буржуазной эстетики и ознаменовал собой (как в свое время «Пеллеас» Дебюсси) начало нового этапа в развитии французской культуры. Молодые композиторы увидели в Сати своего духовного вождя.

Эрик Сати (1866-1925) - талантливый и самобытный композитор, человек трудной судьбы, дороживший своей творческой независимостью и духовной свободой,- предвосхитил в ряде произведении многие открытия современников и оказал воздействие на несколько поколений французских музыкантов.

Будучи в начале творчества импрессионистом он позднее, в 900-е годы отрицал это направление, иронично высказывался о нем, а в циклах прелюдий с ироническими программами-описаниями: «Три пьесы в форме груши»; «Засушенные эмбрионы», «Настоящие вялые прелюдии (для собак)».

В зрелый период творчества испытал влияние неоклассицизма. Например, в фортепианных сонатинах и инструментальных пьесах, воссоздает мир Д. Скарлатти, Й. Гайдна, французских клавесинистов, в опере «Сократ»- аскетизм и совершенство образов античной культуры.

Беспокойный, ищущий дух Сати, доброжелательное отношение к начинающим авторам, готовность поддержать их поиски снискали ему их уважение и любовь. После премьеры «Парада» вокруг Сати постепенно формируется группа молодежи, в которой дружеские дискуссии и совместные концерты объединяют поэтов Сандрара, Кокто, художников Брака и Пикассо; композиторов Орика, Онеггера, Дюрея, Ибера. Позднее к ним присоединяются Пуленк, Тайфер, Мийо.

Поскольку Сати не претендовал на роль идеолога группы, глашатаем новых идей выступил талантливый поэт, прозаик, драматург, критик, художник, киносценарист и либреттист Жан Кокто. Его авторитет в среде артистической молодежи был непререкаем. В 1918 году он опубликовал брошюру-манифест «Петух и Арлекин. Заметки о музыке». Петух в трактовке Кокто - это дерзкий и смелый национальный дух Франции, а Арлекин - шут, не ведающий твердых эстетических принципов и национальной опоры, символ всяческой эклектики. Свои идеи Кокто относил не только к музыке, но и к поэзии, и к живописи. Прежде всего его критика направлена против французского импрессионизма и символизма: «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи; нам нужна музыка земная, музыка повседневности!».

Второй объект критики Кокто - немецкий и французский романтизм, особенно творчество Вагнера, в связи с которым Кокто упоминает и Бетховена,
«приведшего» музыку к Вагнеру. Важнейшей задачей композитора он считал создание истинно национальных творений. В пылу полемики Кокто упрекает своих современников в подражании Стравинскому. Истинно французский дух - на улицах Парижа, в кафе-концертах, в музыке цирка, парадов, ярмарке. «Мы не мечтатели, мы разведчики-реалисты... Правда, обнаженная правда... Даже с риском отпугнуть буржуазное благонравие!»

С 6 июня 1917 года после повторения в концертном исполнении «Парада» концерты «Новой молодежи» (как они себя поначалу называли) в маленьком зале на улице Юген и театре Жанны Батори «Старая голубятня» следовали один за другим. На одном из них в январе 1920 года исполнялись фортепианные пьесы Пуленка, Тайфер, Орика, Мийо, Дюрея, скрипичная соната Онеггера. После концерта критик А. Колле поместил в еженедельнике «Комедия» статью «Русская пятерка, Шестерка французов!

И Эрик Сати», символически объединяя молодых композиторов в «Шестерку» наподобие русской «пятерки» «Могучей кучки». И хотя состав авторов на концерте был произвольным (случайно отсутствовали Ролан-Манюэль, Ибер), статья имела большой общественный резонанс, и название закрепилось.

В отличие от русской «Могучей кучки», вкусы и привязанности членов «Шестерки» были несходны. По-разному оценивали они своих предшественников - творчество Вагнера, Равеля, Дебюсси. Невольное объединение в союз «Шести» сблизило музыкантов' совместные их выступления участились, появились коллективные издания и произведения: был основан журнал «Парижский петух», издан фортепианный «Альбом "Шесть"», создан совместный балет-пантомима «Новобрачные на Эйфелевой башне» (сценарий Кокто), где гротесковые образы, сатирическая направленность музыки высмеивали ничтожество и банальность буржуазной

среды.

При всей пестроте вкусов композиторы, составившие группу, выразили определенные устремления поколения композиторов 20-х годов:

1. антибуржуазную направленность искусства, бунт против буржуазного эстетства,
2. антиромантические и антиимпрессионистические тенденции,
3. усиление внимания к национальным традициям,
4. стремление к демократизации искусства, выраженное в настойчивом воплощении мира повседневности,
5. черты урбанизма и конструктивизма.
6. Все они были заняты активными поисками новых выразительных и формообразующих средств (политональность у Мийо, хроматическая тональность и новаторские формы у Онеггера, интерес к джазу).

Впоследствии композиторы, составившие «Шестерку», стали виднейшими французскими композиторами, занявшими значительное место в истории развития искусства XX века.

Третий этап развития искусства Франции начался на рубеже 20-30-х годов в период обострения общего кризиса капитализма. По Франции прокатилась волна забастовок. После неудавшегося переворота, организованного фашистскими организациями «Черные кресты» и «Французская солидарность», в 1934 году французская социалистическая партия приняла предложение Коммунистов о единстве действий и создании Народного Фронта, который объединил все прогрессивные силы страны. Особенно эффективной была его деятельность в годы гражданской войны в Испании.

Несколько ранее, в 1932 году, в Париже была создана Ассоциация революционных писателей и художников Франции, во главе которой стал поэт-коммунист Поль Вайян-Кутюрье. В нее вошли крупнейшие писатели и Художники Франции XX века: Ромен Роллан, Жан-Ришар Блок, а также Луи Арагон, Поль Элюар, Фернан Леже, Пабло Пикассо.

Под руководством Народного фронта возникли десятки различных творческих союзов в области Искусства.

В 1935 году музыканты образовали свою Народную музыкальную федерацию во главе с Русселем и Кёклепом, которая видела свою задачу в сплочении передовых музыкантов Франции в борьбе за национальную культуру, в широком музыкальном

воспитании масс: во всех районах Парижа создаются Дома культуры, при которых возникают самодеятельные хоры и духовые оркестры; ставятся массовые театрализованные представления в духе французской революции 1789 года, создаются массовые песни Онеггера («Тревога», посвященная борьбе испанских антифашистов), Кёклена («Свободу Тельману!»), Орика («Споемте, девушки», чрезвычайно популярная в годы Сопротивления), Мийо (хор «Рука, протянутая всем», исполненный на открытии Всемирного конгресса против расизма).

В 1936 году по инициативе Народного фронта была создана Историческая хроника Роллана «14 июля», поставленная Центральным домом культуры, музыку для которой написали Ибер, Орик, Мийо, Руссель, Кёклен, Онеггер и Лазарюс. Аналогичный коллективный спектакль «Свобода» на стихи М. Рослана поставлен в 1937 году с музыкой М. Добера, Онеггера, Мийо, Ибера, Тайфер, Деланнуа, Ролан-Мащоэля. Деятельность народной музыкальной федерации отражалась в основанном ею журнале «L'art musical populaire». В 1937 году композиторы Франции обратились ко всем музыкантам мира с призывом установить связи между музыкальными организациями разных стран и сплотиться перед лицом надвигающейся военной угрозы. Чувство гражданственности пронизывает многие публичные выступления композиторов, в частности участников бывшей «Шестерки».

В 30-е годы во французской музыке существовали и другие тенденции.

1. Важное место принадлежало неоклассицизму с его подчеркнутой неэмоциональностью, рациональностью, опорой на модели искусства прежних лет, идеалы которого своим огромным талантом защищал в те годы Стравинский. Хотя воздействие неоклассицизма испытали многие французские авторы, никто из них не был связан только с этим направлением. 2. То же относится и к возникшему еще ранее экспрессонизму, который затронул лишь отдельные сочинения в творчестве французских авторов (у Онеггера, например, он сказался в опере-оратории «Антигона», оратории «Зовы мира»).

Предпринимались также попытки создания новых творческих союзов. Одним из них стала возникшая в 1936 году группа «Молодая Франция», которую составили четыре молодых композитора: Оливье Мессиан, Даниэль Лесюр, Андре Жоливе и Ив Бодрие. После второй мировой войны они выдвинулись как крупные художественные индивидуальности. Своего рода знаменем группы стал несколько туманный лозунг «Гуманизм и религия». «МЫ хотели вернуть искусству высокое этическое начало, вдохнуть в современную музыку живую человечность, раскрыть перед ней пути духовного обновления»,- вспоминал Жоливе. Религиозное начало понималось членами группы как форма духовного общения, как свойство музыки «связывать, объединять», и только у Мессиана это выразилось в собственно религиозной тематике. Музыканты ставили перед собой задачу «пробуждать в человеке музыку и выражать в музыке сокровенное в душе человека», противопоставляя себя неоклассицизму с его тенденцией к аэмоциональности. Цель группы - распространять и пропагандировать сочинения молодых авторов, свободных и «от революционных шаблонов, и от шаблонов академических», опирающихся на национальные традиции. Поэтому в концертах «Молодой Франции» звучали сочинения и других начинающих авторов: Ж. Алена, М. Ландовского, Ж. Франсе.

Параллельно с указанными группами в 20-30-е годы, развивается творчество ряда композиторов, которых называют «Независимыми». Среди них Ж. Ибер - автор

множества театральных произведений, опер «Король Ивет», «Орленок» совместно с Онеггером, балета «Любовь и похождения Юпитера», а также А. Варро, А. Соге.

К концу *30-х* годов происходит серьезное изменение соотношения сил внутри страны: в 1938 году социалистическое правительство объявило вне закона Коммунистическую партию Франции, против членов которой началась кампания террора. Единство Народного фронта было подорвано, что создало сложную ситуацию накануне второй Мировой войны.

Четвертый этап падает на годы Сопротивления. После нападения Германии на Польшу 1 сентября 1939 года Англия и Франция вынужденно вступают в войну. Более четырех лет длилась оккупация большей части Франции. В условиях оккупации Коммунистическая Партия, находясь в подполье, смогла сплотить разные группы и возглавила всенародное патриотическое движение Сопротивления, в котором значительная часть художественной интеллигенции прямо или косвенно приняла участие. Вместе с «Юманите» издавалась подпольная Литературная газета, где работали Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кассу (с 1942 года находился в нацистских застенках) и другие; выпускались книги стихов. Стихи Поля Элюара «Французский марш» и «Свобода» нелегально распространялись среди населения и партизан. Стихи и музыкальные сочинения часто звучали в передачах радиостанции «Сопротивление», одним из организаторов которых был П. Шеффер, инженер-акустик, в дальнейшем создатель «конкретной» музыки. Именно для этой радиостанции создавали свои радиооперы, радиооратории и кантаты Онеггер, Пуленк, Ж. Франсе и другие.

Молодые композиторы Эльза Варрон, Мишель Филиппо непосредственно участвовали в партизанском движении. Композитор-коммунист Дюрей руководил Национальным комитетом музыкантов - нелегальной организацией, издававшей новые и запрещенные фашистами сочинения, изготовлявшей в подпольных мастерских пластинки. Множество сочинений героико-патриотического характера, особенно песен, кантат, маршей, создали в это время композиторы: например, Дюрей, М. Ландовский пишут песни на стихи П. Элюара, Л. Арагона, Ж. Орик - «Четыре песни страдающей Франции», Пуленк - кантату «Лик человеческий» (на стихи Элюара), Онеггер – Вторую симфонию, молодой Дютийе - поэму «Застенок» на стихи Ж. Кассу., Горячий отклик вызвал цикл «Три жалобы солдата» Жоливе на собственный текст, написанный Под впечатлением непосредственного участия композитора в военных действиях 1940 года. Самой популярной была «Песня освобождения» Анны Марли на слова М. Дрюона, ставшая своеобразным символом Сопротивления. Легальные концерты, лекции, премьеры спектаклей проводила действовавшая в контакте с движением Сопротивления массовая организация «Музыкальная молодежь Франции», созданная в 1940 году (и существующая и в настоящее время). На средства ее членов были поставлены многие сочинения Онеггера, Пуленка, Ландовского , Ж. Ривье. Важную роль играла Парижская консерватория во главе с видным композитором К. Дельвенкуром, мужественно отстоявшим перед нацистами студентов, которых должны были угнать в Германию.

Пятый этап развития французской культуры - послевоенный период. Освобождение принесло бурное оживление театральной и концертной жизни столицы. Театры «Grand Opera» и «Opera Comique» возобновили спектакли французских авторов. Национальный оркестр Французского радио под управлением М. Розенталя и оркестра Общества консерватории начали циклы концертов современных французских и иностранных авторов (в том числе советских). Выдающимся событием в музыкальной жизни столицы стало исполнение в мае 1945 года Седьмой симфонии Д. Шостаковича, Пятой и Шестой

симфоний С. Прокофьева. В 1946 году возродилась к активной деятельности «Народная музыкальная федерация» во главе с Ш. Кёкленом (в 1951 году ее президентом стал Л. Дюрей).

Последний период, органично связанный с музыкой сегодняшнего дня, наиболее сложный и противоречивый этап во французской культуре. С одной стороны, на мировоззрении музыкантов сказывается воздействие общих закономерностей политической жизни Европы и мира. С другой - усиливается проявление чувства бунтарского протеста, социального нигилизма, выраженное подчас в подчеркнутом разрыве с художественными традициями.

Именно Париж стал родиной тотального сериализма П. Булеза, конкретной музыки П. Шеффера, «стохатической», или «математической» музыки Я. Ксенакиса, темброво-сонористических поисков О. Мессиана. Их появление, так же как и распространение в первые послевоенные годы творчества экспрессионистов (Шёнберга, Веберна), было вызвано к жизни не только стремлением эпатировать вкусы буржуазной публики. Так, интерес к додекафонии у французской молодежи был вызван и не всегда осознанным социальным протестом против буржуазной успокоенности, стремлением бросить вызов «академическому» порядку, симпатией к личности и деятельности композиторов, которые преследовались нацистами и сочинения которых были запрещены во всех оккупированных Германией странах Европы. И композиторы видели в сериализме некое освобождение от оков «арийской» культуры. Отсутствие ясной ориентации на национальные традиции в технике додекафонии представлял ось послевоенной композиторской молодежи проявлением «интернациональных» тенденций, усилившихся в годы Сопротивления. Определенную роль в распространении этих приемов сыграла деятельность музыковеда Р. Лейбовича, который пытался связать додекафонию с модной в послевоенной Франции философией экзистенциализма и творчеством писателей Камю и Сартра, что вызывало живой интерес молодежи. Огромное воздействие на музыкальную культуру послевоенных лет как во Франции, так и за ее пределами оказали творческие поиски и эксперименты Оливье Мессиана, выдающегося композитора XX века, крупнейшего педагога, своеобразного философа-мыслителя, крупного общественного деятеля.

**Олнвье Месснан** родился в 1908 году. Учился в Парижской консерватории у Дюка по композиции, у Дюпре в классе органа. Закончил обучение в 1929 году, будучи автором уже значительного количества сочинений. С 1930 года и в послевоенное время работает органистом собора св. троицы в Париже. В 1936 году оливье Мессиан становится инициатором создания творческого объединения «Молодая Франция». В начале войны его призывают в армию, в апреле 1940 года он попадает в плен. Находясь в концентрационном лагере, в условиях, полных страданий и суровых испытаний, Мессиан создает «Квартет на конец времени», исполненный 15 января 1941 года в лютый мороз перед многотысячной толпой заключенных.

Освобожденный из концлагеря летом 1942 года, он возвращается в Париж и по предложению Дельвенкура начинает работать в консерватории в качестве профессора гармонии и сольфеджио, а затем и композиции. Этот пост Мессиан занимает и в послевоенные годы.

В творчестве композитора с первых сочинений обнаруживается тяготение к религиозной тематике, что связано с его мировоззрением. По представлению Мессиана, мир, окружающий человека, есть нечто временное, преходящее, конечное. ОН полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в

искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины бытия. Таким непреходящим, истинным и бесконечно многообразным Мессиан считает б о ж е с т в е н н о п р е к р а с н о е как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Только обращаясь к религиозной тематике, музыка как «орудие постижения святого духа в сумерках бытия» приобщается к вечным проблемам жизни и смерти, постигает сущность законов природы и вселенной. Поэтому большинство сочинений Мессиана наполнено религиозной символикой философского характера, которую он пытается раскрыть в развернутых программных предисловиях. Так, замысел «Квартета на конец времени» для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета (такой набор инструментов оказался в концлагере) навеян девятой главой апокалипсиса.

Аналогичны Программы кантаты «Три маленькие литургии божественного Присутствия» (Бог-любовь - в нас, Бог-любовь - на Земле Бог-любовь - во Вселенной), оркестровой сюиты «Вознесение», фортепианных циклов «Видение Аминя», «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» и т.д.

Связующее звено земного и небесного миров, символ бесконечной красоты и гармонии природы, как считает Мессиан, птицы. Их пение - «воплощение свободной безымянной музыки, создаваемой для радости, чтобы... Покончить со всеми спорами, с соперничеством, чтобы воспевать радость и счастье жизни». Много лет композитор изучал и записывал пение птиц Европы, Америки, Африки и составил монументальный «Каталог птиц» для фортепиано соло.

«Птичьи голоса» и ритмы фигурируют и в «Квартете на конец времени» (3 часть - «Бездна птиц»), и в сюитах для фортепиано с оркестром «Пробуждение птиц» (1953) и «Экзотические птицы» (1956) - почти во всех сочинениях композитора. В самой музыке воздействие абстрактных символов и идей почти не ощущается. Среди образных сфер творчества Мессиана только одна – лирико-философская (возвышенно-созерцательная) - ассоциируется с религиозной тематикой. Остальные - лирическая поэзия природы, экстатическая страстная лирика, воспевающая любовь как высшую гармонию бытия, вакхический гимн радости жизни и контрастные сферы, концентрирующие образы зла и разрушения (смерть как некую роковую неизбежность, демонический хаос диких, варварских стихий),- характеризуют Мессиана как композитора-лирика, который обобщенно и весьма субъективно воплощает острые противоречия мира.

Мессиан всегда точно и глубоко ощущает связь звуков, гармонических комплексов и цветовых сочетаний, находящихся в движении. Этим импрессионистическим чувством колорита объясняются его многочисленные поэтические ассоциации. Не случайно композитор называет свои сочинения «цветными витражами» и дает им такие названия, как «Краски небесного града» (1963) для 13-ти духовых инструментов, фортепиано и ударных, «Хронохромия» («Цвета Времени») для большого оркестра (1960). Видимо, поэтому столько сил затратил композитор на поиски новых сонорных и колористических выразительных средств, а также конструктивных приемов творчества. Они получили обобщение в книге «Техника моего музыкального языка» (1942), где автор излагает принципы ладовой, аккордовой и ритмической систем своих сочинений. Ладовое своеобразие он определяет так называемыми ладами ограниченной транспозиции. Здесь имеются в виду лады искусственного происхождения, например целотонная гамма, гамма тон-полутон или лады с тетрахордами 1/2+1/2+11/2+1/2+1T+IT+I/2+1/2 с опорой на тритон и т. д.

На основе изучения ритмических особенностей музыки Древней Индии, Египта, Сирии, а также творчества композиторов XIII-XV веков и Стравинского сложилась ритмическая система Мессиана.

Сочинения связана с попыткой воплотить абстрактно-философскую категорию времени, которая как некое внеличностное начало или как символ Вечности почти всегда присутствует в его творчестве.

Ритмическое варьирование - основа развития гибких, выразительных мелодических линий в музыке Мессиана, свойственных его лирическим образам. Среди других форм тематизма для его творчества характерна тема-комплекс, в разных пластах которой содержатся импровизация, остинатная группа аккордов с изменяющейся ритмической структурой, темброво-ритмические элементы. Яркой иллюстрацией композиторской техники Мессиана является его десятичастная симфония «Турангалила». Название ее заимствовано в санскрите и имеет много значений. «Буквальное значение слова "лила"- игра, но игра в смысле божественного действия в Космосе, игра творческая, игра разрушения и сотворения, игра жизни и смерти. "Лила" это также любовь. "Туранга"- это бегущее время, это движение и ритм. "Турангалила" означает песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь и смерть», пишет Мессиан в пояснении.

Экзотика, пантеизм и одухотворенная культовость характерны и для произведений композитора 70-х годов: оратории «Преображение», симфонической сюиты «Изущелий к звездам», кантаты «Чаю воскрешения мертвых», посвященной памяти погибших в мировых Войнах XX века: Оливье Мессиан в 60-70-е годы является членом Парижской академии, организатором и председателем жюри ряда фестивалей и конкурсов, почетным членом многих зарубежных академий и университетов.

Среди представителей французского авангарда, пожалуй, самой яркой фигурой послевоенной культуры является композитор, дирижер, публицист **Пьер** Булез (род. в 1925 году в Монбризоне). С ранних лет он обнаружил выдающиеся способности к математике и музыке. Закончив Лионский политехнический институт, в 1944 году начал заниматься в Парижской консерватории в классе Мессиана.

Проучившись в классе Мессиана около года, Булез ушел из консерватории. Основной причиной тому был острый интерес к технике додекафонии. «Вместе с несколькими моими товарищами я составил группу,
и мы обратились к Лейбовичу с просьбой об уроках»,- писал впоследствии Булез.

Так в Париже образовалась первая группа композиторов, занявшаяся серьезным изучением двенадцатитоновой техники и ставшая вскоре основным ядром музыкального «авангарда». В нее входили Морис Ле Ру, Жан-Луи Мартино, Серж Ниг, Мишель Филиппо и Пьер Булез. Лейбович считал технику Шёнберга и особенно Веберна основой современной музыки, доказывал «фатальную» неизбежность атонализма, пришедшего на смену традиционной тональной системе, и прививал эти взгляды своим ученикам. Булезу эта система уже в процессе изучения показалась устаревшей, излишне академичной, и он в 1946 году покинул его класс и занялся разработкой техники «тотального» сериализма, подготовленной во многом творчеством Веберна и некоторыми ритмическими изысканиями Мессиана. Сериализм вносит в додекафонию дополнительную регламентацию. За каждым из 12 звуков хроматической системы закрепляется 12 градаций длительности звуков, определенный способ звукоизвлечения, динамический нюанс, тембр и регистр.

С этими приемами, создающими, по мнению автора, идеальную логическую и конструктивную основу произведения, связан первый период творчества Пьера Булеза, ограниченный 1955 годом. В это десятилетие были написаны Первая, Вторая фортепианные сонаты (1947, 1948), сонатина для флейты и фортепиано (1946), кантата «Солнце вод» (1949), «Свадебное лицо» (1951), «Полифония X» для фортепиано (1951), «Структуры» для двух фортепиано, наконец, вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера»- своего рода кульминация творчества Булеза на этом этапе (1955). Тексты вокальных сочинений основаны на сюрреалистических стихах Р. Шара. В них композитор демонстративно декларирует принцип полной независимости содержания текста от музыки: «Если вы хотите понять текст, прочтите его». «Музыка должна выражать магию коллективной истерии, всеобщий разлад жизни буржуазного общества»,- говорил он о содержании своих произведений.

В середине 5О-х годов под воздействием новых «открытий» своего «соперника» по авангардистским устремлениям К. Штокхаузена Булез переходит на позиции техники алеаторики. В такой манере написаны сочинения его в т о р о г о пер и о д а: Третья соната для фортепиано (1958), вокальный цикл «Портрет Малларме» (1960), состоящий из набора «подвижных» листов, которые могут свободно переставляться исполнителями и приобретают каждый раз новое значение, определяемое сочетанием листов. Разные формы алеаторики с привлечением элементов электронной и конкретной музыки характеризуют последующие сочинения Булеза, например «Поэзию для Власти» на стихи А. Мишо для чтеца, оркестра и магнитофонной ленты. Оркестр делится здесь на две группы с разными дирижерами. Во время исполнения звучание обоих оркестров свободно накладывается и к ним добавляется запись электронной музыки на пленке.

Начиная с середины 60-х годов (третий период) композитор обосновывает новую систему композиции, которая опирается на свободное использование сериальной техники и темброво-сонористических, в том числе ударно-шумовых эффектов.

В послевоенном искусстве продолжается деятельность композиторов «Шестерки»- Онеггера, Мийо, Дюрея, Орика, Пуленка, Тайфер, ряда других представителей старшего поколения французских музыкантов - Ибера, Барро, Лесюра, Соге. Среди композиторов, выдвинувшихся в послевоенное время,- Андре Жоливе, композитор-патриот, создатель ряда симфоний, монументальной оратории «Правда о Жанне» (1956), который в молодые годы, будучи членом «Молодой Франции», увлекался изучением не европейских музыкальных систем, рассматривая их с эстетико-философских позиций, экспериментировал с электромузыкальными инструментами для достижения эффектов космических звучаний.

Большое место в культуре Франции заняли в 50-70-е годы композиторы Дютийе, Ландовский, Лесюр, Франсе, Ниг. В их творчестве освещаются самые животрепещущие проблемы сегодняшнего дня. Значительное место занимает среди них тема войны и Мира, нашедшая воплощение в кантате «Огненный замок» Мийо, «Искупительной симфонии» Соге, «Симфонии страха» Ландовского, оратории «Неизвестный расстрелянный» Нига, кантате «Чаю воскрешения мертвых» Мессиана.

Изобретение все новых средств уничтожения человека, угроза миру и цивилизации, трагические размышления художника о бесперспективности его положения в современном капиталистическом мире волнуют Ландовского (опера «Безумец»), Онеггера (Пятая симфония и Монопартита) и многих других авторов.

Богатая и многообразная музыкальная жизнь Франции привлекает в XX столетии пристальное внимание музыкантов всех стран. Именно из Парижа в течение многих лет шли новые творческие идеи, оказавшие существенное влияние на формирование эстетических вкусов молодых поколений. Большое место на концертных эстрадах мира на протяжении многих лет занимали выдающиеся французские пианисты Маргарита Лонг, Робер Казадезюс, Альфред Корто, скрипач Жак Тибо, виолончелист Морис Марешаль. По-прежнему большим авторитетом пользуются музыкальные учебные заведения – Национальная консерватория (государственное бесплатное учебное заведение), Певческая школа (Schola Cantorum), Нормальная музыкальная школа (Ecole Normale: de "Musique).

Музыкальная жизнь Франции немыслима без крупнейших музыкальных театров («Grand Opera», «OperaComique», Театра наций и Театра оперетты), пяти симфонических оркестров, интенсивной деятельности французских мастеров эстрады, сохранивших лучшие традиции песенников-шансонье и среди них таких выдающихся исполнителей, как Эдит Пиаф, Мирей Матье, Джо Дассен.

**Артур Оннегер (**1892-1955)

Артур Онеггер - выдающийся прогрессивный французский композитор XX века, художник высокой принципиальности и честности, крупный общественный деятель, талантливый публицист и критик, отстаивавший передовые тенденции современного искусства. Убежденный антифашист, он был одним из руководителей Народной музыкальной федерации в 30-е годы, участвовал в деятельности музыкантов-патриотов в годы Сопротивления.

Онеггер - художник-мыслитель, которого волновали проблемы войны и мира, будущее цивилизации, перспективы развития современного искусства, трагическое положение музыканта в капиталистическом Обществе.

Исходным моментом его эстетических взглядов является мысль о социальном предназначении музыки: «Если музыка не хочет свести свою роль к роли фона, она должна вновь приобрести большое социальное звучание...она должна помогать людям жить».

Цель своего творчества он видел в создании музыки, доступной широким массам слушателей и интересной для знатоков. Высшим критерием жизненности сочинения он считал оценку слушателей, ибо «без аудитории нет искусства». Поэтому Онеггер скептически относился к формам «искусственного» прогресса в музыке (додекафонии, сериальной технике, конкретной музыке и т. п.), полагая, что они могут быть частью, но не основой творческого метода: «Вопрос о средствах музыкальной речи имеет лишь второстепенное значение, определяющую роль играют сами мысли, которые композитор стремится выразить». И в этой связи указывал, что без исторической преемственности не может быть подлинного новаторства в искусстве: «Нить традиции никогда не должна обрываться. Ветвь, отделенная от ствола, быстро сохнет», доказывая это всем своим творчеством.

Своеобразие его искусства во многом определяется соединением лучших традиций французской и немецкой культур. Композитор тяготел к монументальным жанрам синтетической природы, настойчиво экспериментировал в области синтеза музыкальных, театральных и литературных жанров, что в сочетании с яркой театральностью, зримой конкретностью музыкальных образов связывает его с творчеством Берлиоза. Другие особенности - стремление к лаконизму музыкального выражения,

особое ощущение насыщенности музыкального времени, народно-песенные и танцевальные истоки, поиски в области музыкальной декламации, тонкость красок и нюансов - роднят его с Равелем, отчасти Дебюсси.

Напротив, философская значительность и психологическая глубина, склонность к монументальным замыслам, полифоничность мышления, сквозное развитие идеи-концепции, драматическая конфликтность и целеустремленность развития заставляют вспомнить немецких Мастеров: Баха, Генделя, Бетховена. Пристрастие к непрерывной симфонизации, вязкость и густота музыкальной ткани с обилием хроматических линий ассоциируются с полотнами Вагнера и Р. Штрауса. При этом Онггер никогда не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал собственные пути в сложных процессах,
происходящих в искусстве XX века.

Новаторская сущность его творчества нашла отражение прежде всего в обогащении содержания и обновлении драматургии монументальных жанров. У него возникают вокально-симфонические сочинения нового типа на основе переосмысления оратории; оригинальный и динамичный психолого-драматический симфонический цикл, сочетающий черты программного и непрограммного симфонизма. Мастер строгих и четких по структуре произведений, композитор творчески преобразует традиционные музыкальные формы, в частности сонатное allegro, создавая их новые разновидности, зачастую с помощью широкого внедрения полифонических средств развития. Афористичная манера высказывания сочетается у него с большой напряженностью и целеустремленностью становления. Но главное, Онеггер - необычайно искренний художник, глубоко чувствующий острые противоречия современной действительности в их самой сокровенной сущности.

Первый период творчества (1916-1930). Творческое формирование композитора проходило в сложной и противоречивой художественной атмосфере Парижа конца 10-х - начала 20-х годов, когда взаимодействовал и, боролись, а порою мирно уживались самые несовместимые тенденции, школы, кружки, направления.

Артур с увлечением посещал вечера и собрания на квартире у Мийо и Батори, из которых выросла знаменитая и *н*езависимая «Шестерка». Среди товарищей он выделялся своей независимой позицией, непринятием крайних устремлений манифестов Кокто, неизменно подчеркивал свое уважение к творчеству Вагнера, отказался писать статьи, направленные против Равеля и Дебюсси. Онеггер не разделяя эстетических взглядов Сати и Кокто, тем не менее, постоянно участвовал во всех совместных выступлениях «Шестерки»: В выпуске «Альбома "Шести"», в коллективном спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». В некоторых собственных сочинениях 10-20-х годов он также отдал дань эстетике урбанизма, связанной со стремлением передать в музыке XX века звуков машин и техники. Так возникли экспериментальные спектакли хореографической симфонии «Скетингринг» (балет для роликовых коньков, 1921), балета «Под водой» (1924). Еще более полно выражены ритмы нового времени в триаде «Симфонических движений» для оркестра, из которых наибольший успех выпал на долю «Пасифика 231» (1923) и «Регби» (1928).

Название «П а с и Ф и к 231» возникло не сразу. После окончания партитуры «меня осенила романтическая идея и, закончив партитуру, я озаглавил ее «Пасифик № 231» - такова марка паровозов, которые должны везти за собою с огромной скоростью тяжеловесные составы». Необычный заголовок и шутливые замечания самого автора побудили критиков объявить Онеггера «механиком в музыке». Хотя композитор

хотел передать процесс постепенного ускорения движения с последовательным укорочением длительностей от целой до шестнадцатой при одновременном замедлении темпа и последующий обратный процесс увеличения длительностей с возвращением к исходной теме. Возникло сочинение в форме полифонических вариаций-ostinato на хорально-гармонический комплекс с большим динамическим нарастанием. Точно так же в «Регби» слушатели искали передачу в музыке этапов игры: команд, атаки, контратаки, свистки судей, на что автор отвечал, что игра на стадионе дала лишь толчок фантазии художника, воплотившего в этой пьесе радостное ощущение жизни и молодости.

Именно в концертах членов «Шестерки» на подмостках театра «Старая голубятня», в зале «Одеон» и других прозвучали первые сочинения Онеггера 1916-1921 годов. В этот период композитор пробует себя в различных жанрах и в каждом выявляется та или иная особенность его творческого облика. Так, первый струнный квартет, 2 скрипичные сонаты, альтовая соната открывают лирические стороны дарования композитора, его умение выстроить логическую форму.

Многочисленные вокальные и фортепианные циклы обнаруживают склонность к миниатюре и умению двумя-тремя характерными штрихами создать музыкальный образ. Однако, с наибольшим размахом дарование молодого автора проявилось в работах для драматического театра и Симфонических поэмах.

Уже в хореографической сюите по поэме Мераля «Сказание об Играх мира» (1918), мимической симфонии «Гораций-победитель» (1921), в броском «театральном тематизме, ярких тембровых находках сказывается картинная образность мышления композитора. А особенности симфонических поэм «Песнь Нигамона» (1916), «Летняя пастораль» (1921), «Песнь радости» (1923) - конкретная наглядность тем-образов, развернутые динамические нарастания. С появлением в кульминации новой, и т о г ов о й темы, богатая контрапунктическая техника - станут достоянием всех оперно-ораториальных и симфонических сочинений последующих лет.

Из других Инструментальных сочинений 20-х годов выделяются «Концертино для фортепиано и оркестра» (1924) и Виолончельный концерт (1929). Насыщенное юмором, жизнерадостное «Концертино»- трехчастный цикл, в котором прихотливо совмещаются черты городских песен Франции, элементы негритянского джаза с терпким гармоническим языком, основанным на двенадцатиступенной хроматической тональности и политональности, столь типичных для стиля Онеггера.

Итоговым сочинением этих лет явился «Царь Давид», открывший список самых значительных творений Онеггера в оперно-ораториальном жанре. Это одно из самых известных Сочинений Онеггера, поставленное во многих странах мира (в 1927 году - в Ленинграде). В «Царе Давиде», драматизированном псалме в трех частях на библейский сюжет (как назвал его автор текста поэт Рене Моракс), Творчески переосмыслены традиции классической оратории, сохранена присущая ей картинность.

Здесь три драматургических пласта: эпическое повествование рапсода о событиях из жизни Давида, активные действенные сцены сражений, маршей, шествий, празднеств; лирико-философские отступления в хоралах, псалмах и ариях, раскрывающих внутренний мир героев, комментирующих их поступки. Композитор точно воссоз*дал* здесь особенности швейцарской народной песенности (песня Давида-пастуха), протестантского хорала. Не случайно многие темы из «Давида», особенно

хор «Аллилуйя», распевались впоследствии на улицах городов и деревень Швейцарии как народные песни.

Окрыленный успехом «Давида», композитор обратился к новым монументальным творениям: вначале создал «библейскую драму» «Юдифь» на текст того же Моракса, затем оперу-ораторию «Антигона» на либретто Кокто (1927) и симфонизированную мелодраму-балет «Амфион» на античный сюжет с текстом Валери (1928-1929).

Опера-оратория «Антигона» была самым любимым детищем Онеггера. На основе известной древнегреческой трагедии Софокла Кокто и Онеггер создали яркое современное сочинение. При отдельных эпических чертах (многоплановая роль хора, монументальность, неторопливость действия) опера-оратория остро психологична, отличается напряженной динамикой музыкальной драматургии. Протест Антигоны в ее столкновении с Креоном выражает идею героико-патриотического подвига личности в ее борьбе против деспотической тоталитарной власти.

Вся опера-оратория пронизана сквозным симфоническим развитием, поскольку основной конфликт и музыкальные характеристики действующих лиц воплощены в развитой системе лейтмотивов и раскрываются прежде всего средствами оркестра, что создает эмоциональную насыщенность внутреннего действия. Онеггер впервые использовал в «Антигоне» найденные им новые средства выразительности в области вокальной декламации. Опера-оратория написана на прозаический текст. Каждое из. действующих лиц наделено ярко индивидуальным по интонациониому рисунку речитативом, названным композитором про с о д и е й, в которой ритм декламации совпадает с ритмом разговорной речи, интонационный рисунок - с эмоциональным ее напряжением, а смысловые слова каждой фразы выделены непривычными для французского языка акцентами на первом слоге и помещаются в кульминациях мелодических фраз. Все эти качества в сочетании со сложным гармоническим языком сближают «Антигону» с сочинениями музыкантов-экспрессионистов (например, с «Воццеком» Берга). Новаторство музыкального языка и драматургии осложнили сценическую судьбу этого сочинения. «Антигона» впервые поставлена в 1927 году в Бельгии, в 1931 - в Германии и лишь в 1943 году в Париже, когда идейное содержание сочинения оказалось созвучным умонастроениям, царившим во Франции в годы фашистской оккупации.

И «Антигона», и «Юдифь», и «Царь Давид» свидетельствуют о внимании композитора к темам широкого общественного звучания, о гуманистической и прогрессивной направленности его творческой позиции. Таким образом, в течение первого периода творчества композитор охватил самые разнообразные жанры, зарекомендовал себя как блистательный полифонист, умелый мастер строгой и четкой музыкальной формы, нашел новые средства мелодической выразительности, выработал свой собственный гармонический язык.

В это же время композитор вел обширную артистическую деятельность. Вместе со своей женой - пианисткой Андре Ворабур - он выступал в разных странах Европы (Англия, Германия, Бельгия, Италия) и Америке. В 1928 году он приехал в Советский Союз, где дал 3 концерта в Ленинграде как исполнитель-скрипач, пианист и дирижер, которые вызвали большой общественный резонанс и исключительно благоприятные отзывы в печати.

**Период творческого расцвета (30-е годы).** В начале 30-х годов возникают произведения, новые по содержанию: Первая симфония (1930) и оратория «Зовы мира» (1931). Композитор впервые обращается к современной социальной тематике,

воплощает тему борьбы человека за счастье в условиях враждебного ему капиталистического мира. Видимо, поэтому в симфонии, ставшей первым образцом этого жанра в творчестве Онеггера, использованы темы песен французской революции. В оратории, написанной на текст поэта Рене Бизе, в первой ее части «Человек и город» как протест против мира машин и мучительного беспрерывного труда возникает эпизод демонстрации революционных рабочих и солдат («К оружию! Отдай свои силы и кровь! Чтобы вырвать мир у его господ!»), за что буржуазная пресса обвинила композитора в пропаганде «идей большевизма». Будучи подготовленной предшествующими исканиями, такая тематика была связана также с событиями этого десятилетия - экономическим кризисом, угрозой фашистского путча в 1934 году, созданием и ростом Народного фронта в 1934-1935 годах, его помощи сражающейся Испании. Онеггер стал одним из активных деятелей Народной музыкальной федерации, образованной в 1935 году, выступал на страницах ее журналов как последовательный антифашист, защищал и словом, и своим творчеством идеи народности, демократизма и гражданственности в искусстве. «Я всем сердцем с теми, кто ведет упорную борьбу с фашизмом, кто твердо осознал опасность, в которой находятся сейчас культура и цивилизация». «Музыка должна переменить адресат - обратиться к массам»,- писал он в эти годы.

Вместе с Ориком, Мийо, Ибером и другими Онеггер принимает активное участие в создании музыки к представлениям по типу массовых музыкальных празднеств Великой французской революции: пишет марш «Взятие Бастилии» к спектаклю «14 июля» (по пьесе Роллана), прелюдию к эпизоду «Смерть Жореса» в коллективном спектакле «Свобода», музыку к спектаклю поэта-коммуниста Ж-Р. Блока «Постройка города», а также создает песни для рабочих хоров «Юность» (текст Вайяна-Кутюрье), «Тревога» (стихи Муссинака), множество обработок народных песен.

Творческий диапазон композитора в этот период еще более расширяется. Наряду с массовыми, камерными жанрами (Второй и Третий струнные квартеты, вокальные циклы) появляются балеты («Икар», «Рождение цвета» и др.), оперетты, музыка к радиопостановкам и звуковым кинофильмам (более 30-ти сочинений в эти годы). Но центральное место в творчестве 30-х годов занимает театрально-ораториальный жанр. Созданные в это время «Жанна д' Арк на костре» ( 1935) и «Пляска мертвых» (1938) по либретто Клоделя, оратория «Николя из Флю» (1939), опера «Орленок» (в соавторстве с Ибером, 1936) характеризуют Онеггера как масштабного художника мыслителя, преисполненного патриотическими чувствами.

Драматическая оратория-мистерия «Ж а н н а д'А р к н а к о с т р е» и оратория-поэма «Пляска мертвых» на тексты Клоделя - несомненно, творческие вершины композитора.

Премьера «Жанны» была осуществлена через три года после окончания сочинения 12 мая 1938 года в Базеле дирижером Паулем Захером; роль Жанны исполняла Ида Рубинштейн, которая и была инициатором создания этого спектакля. В мае 1939 года оратория поставлена в Орлеане в дни традиционного праздника в честь народной героини Франции под управлением выдающегося интерпретатора «Жанны»-дирижера Шарля Мюнша. «Жанна» чаще других сочинений звучала в годы оккупации. После войны ее ставят театры Италии, «Grand Орега» в Париже, Пражская опера, Берлинская опера. Начиная с 1968 года (первая постановка в Москве) неоднократно осуществлялись постановки этого сочинения в Советском Союзе (В 70 - 80-е годы в

Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Таллинне; в 1985 году вновь в Москве, Риге, Ленинграде) .

Оратория-поэма «Пляска мертвых» на текст Клоделя закончена в 1938 году. В ней явственно выражено предчувствие надвигающейся войны. Поэт обобщил в этом небольшом сочинении свои размышления о жизни и Смерти, а Онеггер придал им гражданственное звучание.

В основу сюжета положен эпизод, описанный в Библии как «Видение пророка Иезекииля». Там повествуется, как явился пророку во сне Всевышний и повелел ему подняться над долиной мертвецов, оживить скелеты, создать из них войско и вдохнуть в них жизнь. «И это было неисчислимо большое полчище», которое в диком экстазе торжествовало победу смерти над жизнью. В общем хороводе несутся здесь «Папа епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!».

В сочинении сочетающем черты оратории, лирической кантаты, оперы, мистерии (наличие религиозной символики, трактовка образов смерти), симфонии (сквозное развитие тематизма, особенности структуры целого), Совмещаются эпическое, драматическое и лирико-философское начала. Ему присуща п о л и ж а н р о в о с т ь. Семь частей «Пляски мертвых» пронизаны единым развитием трех образных сфер, одна из которых символизирует образы зла и насилия в облике смерти, другая раскрывает лирико-философские размышления страдающего человека, третья трагические противоречия жизни и смерти. В общей структуре сочинения в результате интонационной близости частей, наличия лейтмотивов, выражающих основной конфликт, сквозной симфонизации возникает форма сонатного моноцикла с двумя кульминациями - в IV и VII частях,

Сочинения 30-х годов выдвинули Онеггера в число самых значительных авторов XX столетия. Тяга к большой концентрации и обобщенности музыкальных образов, яркий рельефный тематизм, найденный в ораториальном жанре, процессы сквозного симфонического развития, законченность и ясность формы подготовили важнейшие достижения композитора в области симфонического жанра в следующем периоде его творчества.

Последний период творчества (1940-1955). Весной 1940 года Германия оккупировала большую часть Франции. Онеггер тяжело переживал военный и политический разгром страны, смерть и пленение многих товарищей по искусству. После неудачной попытки перебраться за океан зимой 1940 года он возвращается в Париж. Онеггер участвует в организации концертов из произведений композиторов, числившихся в черных списках гестапо или находящихся в эмиграции, помогает в создании подпольных мастерских, где печатались на пластинках запрещенные фашистами сочинения нового жанра – радиооперы и радиооратории, которые давали, возможность общения с самой широкой аудиторией даже в эти суровые годы. Так возникли радиоопера-оратория «Христофор Колумб» в 1940 году, радиоспектакль «Биения мира» в 1944 году.

Исполнение в оккупированном Париже многих сочинений Онеггера сопровождалось патриотическими манифестациями. Как вызов оккупантам прозвучала 26 января и 2 февраля 1941 года оратория-поэма «Пляска мертвых». *Еще* больший энтузиазм вызвали постановки «Антигоны» и «Жанны д'Арк на костре» в 1942 году. Свыше 30 раз звучала «Жанна» в городах неоккупированной зоны. Гражданские патриотические идеи этих сочинений воспринимались как боевой призыв к действию.

Большинство сочинений военных лет отражает настроения художника-патриота. Так, «Биения мира» рассказывает о жертвах фашистских застенков. С темой войны и мира связана кантата «Песнь освобождения», возникшая в 1942 году, музыка к драматическим спектаклям Моракса, трагедиям Эсхила, драмам Клоделя, из которых необходимо выделить «Атласный башмачок» Клоделя в постановке режиссера Жана Луи Барро в 1942 году. Борьба против тирании, инквизиции в средневековой Испании и другие иносказания сюжета этого спектакля были восприняты как отражение антифашистских взглядов авторов и имели большой общественный резонанс.

Но одним из наиболее значительных сочинений зарубежной музыки, отразивших трагические события второй мировой войны, стала Вторая симфония для струнного оркестра и трубы. Она создавалась зимой 1941 года в тяжелый для Франции период фашистской оккупации и впервые исполнена Паулем Захером 18 мая в Цюрихе. «Подобно тому как когда-то во время исполнения Пятой симфонии Бетховена старый наполеоновский солдат воскликнул: "Это император" при заключительных звуках трубы, по залу прошло движение и слушатели взволнованно зашептали: "Победа!"».

В годы войны продолжается публицистическая деятельность Онеггера. Он публикует статьи о творчестве Русселя, Кёклена, других композиторов - деятелей Народного фронта 30-х годов, что в условиях оккупации было актом гражданского мужества.

После освобождения Онеггер ведет активную публицистическую и общественную деятельность, преподает Ecole Normale в Париже, продолжает напряженную творческую жизнь.

В музыкальном творчестве 40-х - начала 50-х годов важнейшее место принадлежит симфоническому жанру. В 1946 году возникают Третья («Литургическая») и Четвертая («Базельские утехи») симфонии. «Литургическая» симфония явилась выдающимся произведением мирового симфонизма, одним из самых значительных документов эпохи. Она посвящена Ш. Мюншу и исполнена под его руководством в 1946 году - 17 августа в Цюрихе и 14 Ноября в Париже.

Четвертая симфония - «Базельские утехи»- лирико-жанровая. Ее музыка воспевает прекрасную природу и быт Швейцарии. Написанная к юбилею Базельского камерного оркестра, она была исполнена 21 января 1947 года под руководством Пауля Захера.

Линия психолого-драматического типа симфонизма, сложившегося в циклах Первой, Второй и Третьей симфоний, завершается трагической Пятой симфонией (1950) и Монопартитой (1951). Образный строй этих сочинений, полный мрачной безнадежности, во многом отражает пессимистические настроения композитора, навеянные горькими размышлениями о неизбежности новой мировой катастрофы, гибели цивилизации. Онеггер болезненно переживает угрозу, нависшую над музыкальным искусством в условиях буржуазного мира.

В публицистике последнего десятилетия - в статье «Музыка и освобождение», в книге «Я - композитор», в сборнике статей «Заклинание окаменелостей», в докладе «Музыкант в современном мире»- Онеггер гневно обличает состояние культуры и образования в стране, пишет о бесперспективном положении одаренного музыканта в буржуазном обществе и утверждает необходимость развития искусства свободного и реалистического, насыщенного большим идейным содержанием и социальным звучанием.. Характерно, что эти мысли вызваны вовсе не личными обстоятельствами.

В это время композитор достиг всеобщего признания и славы, стал почетным членом Французской академии, где занимал кресло Гайдна, президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, основателем и президентом

Музыкального совета при ЮНЕСКО, был избран доктором философии и музыки цюрихского и Оксфордского университетов. Его музыка звучала во всех странах мира. В 1952 году широко отмечался 60-летний юбилей композитора. Но мировоззрение художника-демократа заставляло его ставить и решать проблемы, волнующие весь мир. Так возникли трагические страницы последней (как убежден был сам композитор) *Пятой симфонии.* Никогда еще в сочинениях Онеггера тема современности не получала такой сгущенно-трагедийной окраски. Ни одна из частей этого лаконичного трехчастного цикла не вносит просветления. Подзаголовок «Di trere» напоминает о том, что каждая часть неизбежно заканчивается глухим ударом литавр на звуке *ре,* что символизирует тщетность усилий, предпринимаемых человеком в борьбе с жизненными препятствиями и приводящих его к роковому концу. Рельефность музыкальной драматургии, яркая образность, совершенство формы сделали эту трагическую исповедь художника достойным итогом его творческого пути.

Среди последних сочинений есть и иные по характеру: светлый по колориту Камерный концерт (1948), праздничная Архаическая сюита ( 1951 ), прелестная «Рождественская кантата» (1953), разнообразная музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже от болезни сердца, мучившей его в последние годы жизни.

Наследие Онеггера охватывает практически все **жанры с**овременного искусства. Он автор 30 симфонических, 16 камерных сочинений, 12 театральных полижанровых сочинений, отразивших поиски композитором нового синтеза искусств, 13 балетов, 3 оперетт, множества вокальных сочинений, 3 концертов, музыки к 45 кинофильмам (среди них «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Отверженные» по Гюго, «Пигмалион» по Шоу и др.), к 38 драматическим спектаклям (среди них «Гамлет» IIIекспира, трагедии Эсхила, Софокла, драмы Клоделя), множества инструментальных сочинений, музыки для Радио.

**ФРАНСИС ПУЛЕНК** (1899 - 1963)

**Детство и годы учения.**

В 1917 году Жанна Батори получила возможность использовать помещение парижского театра «Вьё коломбье» («Стараяголубятня») по своему усмотрению. Будучи последовательной пропагандисткой новой музыки, она решила представить публике в нескольких «Концертах новой молодежи» произведения композиторов, с которыми ее недавно познакомили. Таким образом, в одной программе оказались Жермена Тайфер, Жорж Орик, Луи Дюрей, Франсис Пуленк и Артюр Онеггер. Постепенно публика привыкла к тому, что эти имена все время стояли рядом. Постепенно музыка шести молодых композиторов стала звучать не только в Зале «Вьё коломбье», но и на других площадках. В ателье «Лира и палитра» на Монпарнасе они объединились с художниками П. Пикассо, Ж. Браком, А. Модильяни, Х. Грисом, которые проводили там свои выставки.

На сцене «Вьё коломбье» состоялись премьеры ранних произведений Пуленка. Пуленка в первую очередь привлекает любимое фортепиано («Непрерывные движения», впервые исполненные Риккардо Виньесом) и вокальная музыка («Негритянская рапсодия», «Бестиарий» - шесть песен на стихи Аполлинера).

С «Негритянской рапсодией» композитор впервые предстал перед публикой. Дебют получился несколько комичным. Это произведение отразило очень популярное перед

Первой мировой войной европейское увлечение негритянской музыкой. Рапсодия состояла из четырех инструментальных частей и вокальной интермедии на текст псевдонегритянской поэмы одного из друзей композитора, подписавшегося... Макоко Кенгуру. В последний момент певец решил, что будет выглядеть на сцене слишком глупо, и отказался от выступления. Пришлось Пуленку, уже призванному в армию и одетому в военную форму, самому, прячась за большим пюпитром, завывать по-псевдомальгашски!

В конце 1919 года вышел альманах из произведений шести молодых композиторов. 16 января 1920-го в еженедельнике «Комедия» была помещена рецензия критика Анри Колле на этот сборник, озаглавленная «Пять русских и Шесть французов». Так группа музыкантов получила название «Шестерка» (по аналогии с русской «Пятеркой», как называли в Европе композиторов «Могучей кучки»). Изначально это творческое содружество не представляло собой единого художественно-эстетического направления. Молодых людей объединял интерес ко всему новому в области музыкального искусства. Но каждый имел свое представление о том, каким это новое должно быть.

Композиторы группы «Шести» стремились преодолеть туманность и расплывчатость образов позднего романтизма и импрессионизма, которые казались совершенно неуместными в послевоенной Европе. Реально это проявлялось в стремлении полемизировать с Дебюсси и Равелем, выйти из-под влияния их стиля. Соответственно деятели искусства, последовательно отрицавшие вчерашних кумиров, сами становились кумирами для молодежи.

Пуленк увлекался произведениями Сати с 11 лет, мечтал с ним познакомиться и, наконец, был представлен ему в 1916 году своим учителем Рикардо Виньесом. Первоначально Сати с недоверием относился к молодому человеку из буржуазной семьи, но в дальнейшем восхищение Пуленка «Парадом» показалось ему вполне искренним. Надо сказать, что Орик, Пуленк, Дюрейи Мийо, находясь под сильнейшим духовным влиянием Сати, повторяли и его заблуждения. Они заняли воинственную позицию как по отношению к композиторам позднего романтизма, так и к творчеству Дебюсси и Равеля. Позже Равель не только простил своих младших коллег, но и поблагодарил их за то, что они не были в числе его эпигонов.

Несмотря на то, что под вилянием Сати Пуленк некоторое время отрицательно относился к творчеству Дебюсси, музыка последнего существенно повлияла на становление вокального стиля молодого французского композитора. Сильное воздействие оказала и музыка М. П. Мусоргского. «Я без устали играю и переигрываю Мусоргского, - говорил композитор. - Невероятно, скольким я обязан ему».

Не менее значимой была также роль современной русской музыки. В первую очередь нужно назвать имена Сергея Прокофьева и Игоря Стравинского. Прокофьеву не нравилась музыка молодого француза (впоследствии он изменил свое мнение). Тем не менее в Париже Пуленк был почти единственным из знакомых Прокофьеву музыкантов, с кем его соединяла дружба. Основана она была на двух совершенно не связанных вещах любви к роялю и увлечении бриджем. Не надо забывать, что в молодости Пуленк был более известен как пианист, нежели композитор. Когда Прокофьев репетировал свои концерты для фортепиано с оркестром, Пуленк на втором рояле играл оркестровую партию в авторском переложении. Но во всех своих письмах Прокофьев писал Пуленку не столько о музыке, сколько о бридже! Среди их партнеров по этой игре был также известный русский шахматист, чемпион мира А. А. Алёхин.

Воздействие И. Стравинского, особенно его балета «Весна священная», на французских композиторов было столь огромным, что Пуленк называл его не иначе, как «Великий Игорь», а Онеггер «Царь Игоръ». Пуленк был связан со Стравинским прежде всего как пианист. Вместе с Ориком он был в числе первых исполнителей «Свадебки». Правда, перед самой премьерой Пуленк заболел желтухой, и его пришлось заменить. Впоследствии он исполнял «Свадебку» более сорока раз с разными дирижерами.

В 1922 году Франсис Пуленк вместе с Дариюсом Мийо совершает поездку в Мёдлинг с целью личного знакомства с Арнольдом Шёнбергом, музыку которого они уже хорошо знали. Хотя никто из группы «Шести»» не собирался заимствовать серийную технику, их привлекала новизна творческих исканий нововенской Школы. Шёнберг пригласил французских гостей к себе на обед. Он жил в небольшом уютном домике, стены которого были увешаны картинами, им самим написанными. Стояла прекрасная погода; окна, выходящие в сад, были открыты. Внезапно в столовую влетел мяч, заброшенный игравшим в саду мальчиком, и упал прямо в суповую миску. Супом была обрызгана не только скатерть, но и все присутствующие. Пуленк, со свойственной ему веселостью характера, хранил воспоминания об этом забавном случае до конца своей жизни.

В Вене Пуленк познакомился с творчеством Белы Бартока. Их встреча состоялась позже, когда венгерский композитор приехал в Париж для исполнения своего Первого фортепианного концерта. Франсис пригласил его к себе одновременно с Сати. С его стороны было довольно смело собрать за одним столом две столь далекие творческие индивидуальности. «Они разглядывали друг друга, как марсианин обитателя Луны», - вспоминал впоследствии Пуленк.

Постепенно, по мере роста популярности и творческой самостоятельности, композиторы группы «Шести»» все меньше нуждаются в помощи друг друга, и содружество перестает существовать.

В 30-е годы Франсис Пуленк значительно больше внимания уделяет сочинению камерных вокальных произведений. Композитор обращался к этому жанру на протяжении всей своей жизни. Всего им создано свыше 160 песен на слова Г. Аполлинера, П. Элюара, М. Жакоба, Л. Арагона, Ж. Кокто и других поэтов. В первую очередь в них присутствует опора на традиции народно-песенного творчества. За богатство и красоту мелодий соотечественники стали называть его «французским Шубертом». Поэты, на стихи которых композитор создавал песни, становились его близкими друзьями. Они очень ценили его выбор и знакомили со своими новыми поэтическими произведениями.

Изящная и легкая музыка Пуленка могла показаться совершенно неуместной в то время, когда над Европой нависла смертельная угроза, но она вполне соответствовала настроению многих соотечественников композитора.

Война потрясла Пуленка; в его произведениях появляются драматические и трагические настроения. В 1943 году он пишет и тайно издает одно из самых значительных своих произведений - патриотическую кантату для двух хоров a capella на стихи Поля Элюара «Лик человеческий». Все годы оккупации он страдал от невозможности общения с публикой. Все изменилось только благодаря освобождению.

После пятилетнего перерыва Пуленк вновь выступает с концертами в Европе и Северной Америке, где его встречают с восторгом. В 1940-1950-е годы композитор много времени проводит в Нуазе (провинция Турень). Все в его уютном доме,

построенном в XVIII веке и названном «Большим холмом», дышало покоем. Комнаты были обставлены мебелью, подбор которой свидетельствовал о безупречном вкусе хозяина. На стенах висели картины. Пуленк всегда строго соблюдал установленный им распорядок дня. Просыпался рано утром и после легкого завтрака закрывался в просторном кабинете, где стояли пианино и рояль, уставленные фотографиями друзей. Все утренние часы были отданы работе над новыми произведениями. После второго завтрака он обходил свой дом, наполняя вазы искусно составленными букетами. Цветы для этого росли в саду и оранжерее. Послеполуденное время было посвящено переписке с друзьями. В доме часто бывали гости. В погожие дни они собирались на террасе, пили кофе или чай, занимая композитора своими рассказами о светских и театральных событиях, воспоминаниями. Вечером в кабинете зажигали камин, композитор включал электропроигрыватель и, сидя в глубоком кресле, слушал по партитурам самую различную музыку - от классиков до нововенцев. В доме была огромная библиотека и богатая коллекция грампластинок. Иногда Пуленк садился на велосипед с мотором и отправлялся по делам в деревню, жители которой относились к нему с симпатией.

Спокойная обстановка Нуазы весьма способствовала расцвету творчества композитора. Он создает три оперы: комическую «Груди Терезия» (по пьесе Г. Аполлинера), трагедийную «Диалоги кармелиток» (по Ж. Бернаносу) и лирико-психологическую «Человеческий голос» (по Ж. Кокто).

Опера «Груди Терезия» создана в 1944 году. Это был год освобождения Франции от немецких оккупантов. Поэтому Пуленк считал, что в честь освобождения может немножко пошутить и написать произведение «немного сумасбродное». В основе оперы – одноименная пьеса Аполлинера, написанная в 1903 году. Эта пьесы высмеивала феминизм – движение в пользу женской эмансипации. Пьеса призывала решить важную для того времени проблему деторождаемости во Франции. В основе пьесы лежал древнегреческий миф о слепом старце Тирезии. Повелением богини Афродиты он часть своей жизни прожил женщиной. В пьесе и опере на основе нелепых ситуаций и положений, в которые попадают молодые супруги, функции их меняются. Мужу приходится брать на себя обязанности жены, а прекрасная Тереза, обретя свободу, стремиться утвердить себя в обществе. Но идея женской эмансипации оказывается несостоятельной.

Опера «Человеческий голос» (1958) представляет собой монооперу - ее исполняет только одна певица: женщина говорит по телефону со своим бывшим возлюбленным. Смысл его слов слушатель понимает по ответам героини. В одном телефонном разговоре, прерванном и вновь возобновленном, раскрывается глубокая человеческая драма: любовь и измена, надежда и обман, нежность и равнодушие.

К этому же периоду относятся духовные произведения: «Stabat Mater» и «Gloria».

По окончании Второй мировой войны музыкальная жизнь европейских стран постепенно входит в нормальное русло, несмотря на большие трудности материального характера. Композиторы группы «Шести» обретают мировое признание. Известно, что средства массовой информации всегда стремятся привлечь на страницы своих изданий в качестве авторов людей, завоевавших популярность. В 40-е годы их внимание наконец-то обращают на себя и композиторы, входившие ранее в группу «Шести». Благодаря этому появляются статьи и книги Ф. Пуленка о М. Равеле, Б. Бартоке. В 50-е годы вышла книга «Беседы Франсиса Пуленка с Клодом Ростаном».

## Характеристика творчества Леоша Яначека (1854 – 1928)

Музыкант, оперный драматург, учитель, фольклорист, дирижер, критик, теоретик, организатор филармонического оркестра, органной школы, кружка по изучению русского языка, музыкальной газеты.

Заслуга: стремление синтезировать особенности чешской музыки и русской музыки Ценил Бетховена, Моцарта. Культ Дворжака, Брамса, Чайковского. Вагнера игнорировал, Шенберга и додекафонию тоже.

Первые годы творчества – хоровые церковные произведения. Романтический период. Произведения на народный тексты.

Фольклорист

Опера «Шарка» по мотивам легенды о чешских амазонках.

Опера «Лажские танцы».

Балет «Ракош Ракоччи», опера «Начало рассказа» - использует моравский фольклор.

Статья «О музыкальной стороне моравских народных песен».

Увлекается русской музыкой. Запись напевов чешской музыки.

Опера «Ее падчерица» - образы моравской деревни, опера на моравские народные тексты. По стилю опера близка веризму.

Романтизм – стиль Чайковского - лирика, страдания. Опера «Судьба» - сюжет из современности. Сходство с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой». Носитель образа рока – старуха.

Откликнулся на события в Росси в 1905 году. Пишет сонату для фортепиано «С улицы».

Затем 2 оперы «Путешествие пана Броучка», «Путешествие на луну»

Опера «Катя Кабанова» - лирико-психологическая опера (близость Чайковскому).

«Лисичка-плутовка» - символичная опера. В сюжете сплетаются судьбы лесных зверей и людей из деревни.

Экспрессионизм – опера «Средство Макропулоса», опера «Из мертвого дома»

## Творчество Беллы Бартока (1881 – 1945)

Венгерский композитор. Родился в Венгрии, умер в Нью-Йорке. Классик новой венгерской музыки.

Барток поставил творческую задачу – создать национальный стиль, способный отразить современный мир. Суть его музыки – синтез фольклора и современных средств.

Барток – неофольклорист. Он был ученым-фольклористом. Он претворял фольклор в своем творчестве. Фольклор сочетается с новыми техниками письма. В его музыке можно встретить стилизацию, цитирование народной музыки.

Барток воплотил образы жуткого современного города (черты урбанизма). Он далек от восхищения цивилизации, показал ее ужасы. Город уничтожает человека.

Спасением становится мир крестьянской жизни. Образ народной жизни становится символом возрождения человека. Барток воплощает идею обновления нации. Т. о. этический смысл.

Барток вместе с Золтаем Кодаем открыл древнейший пласт венгерской народной музыки, песни. Это произошло во время фольклорных экспедиций 1905 – 1907 года (студент венгерской консерватории). Крестьянский фольклор не был введен в профессиональное творчество (Лист использовал городской фольклор).

Барток многое внес в науку-фольклористику. Выдвинуд проблему – изучение фольклора во взаимодействии с фольклором других народов (соседних): Болгарии, Чехии, Македонии, стран Средеземноморья, добрался до Туниса. Мечта – посетить Волгу.

Записал более 30 тысяч образцов мелодий – нотировал, ввел паспортизацию песни, записывал биографию поющего, записывал все варианты песни.

Один из первых стал использовать фонограф.

Судьба Бартока была трагичной. Образцы записывал до начала второй мировой войны. Его начали обвинять а предательстве, шпионаже, в измене Родине. Его травили долгие годы. Запрещены все поездки за фольклором, гастроли как пианиста, уволили из академии.

Издал книгу «Венгерские народные песни» - опубликовал 320 песен.

Периодизация творчества

Первый период – 1900 – 1918 гг. – ранневенгерский, романтический.

Барток учился в Академии музыки, опирался на стиль вербуркош, Листа.

Пишет «Венгерскую рапсодию», оркестровые сюиты, основанные на фольклоре.

Одночастную симфоническую поэму в традициях листа.

По окончании Академии представил симфонию «Кошут» - вершина венгерского романтизма.

С 1905 года начинаются фольклорные поездки.

Обработки народных песен – «Багатели» для фортепиано, обработки для голоса и фортепиано «Венгерские песни», «Румынские танцы» для фортепиано.

Музыка для детей: фортепианный цикл «Детям»

В 1911 году написан опера «Замок герцога Синяя борода». Синтез фольклора и современных средств.

Влияние Дебюсси – символистская музыкальная драма. Вокальный стиль – опора на венгерскую народную балладу (речитативные интонации) и экспрессионистский стиль.

Все театральные произведения Бартока, его 2 балета «Деревянный принц», «Чудесный мандарин» - экспрессионистические произведения, написаны под влиянием Шенберга (12-тоновая техника, серийность).

Эти произведения представляют собой одноактные миниатюры.

Все театральные опусы Бартока основаны на фантастических или полуфантастических сюжетах. Характерны символы – аллегории. Эти произведения, обличая мир насилия, зла, заключают в себе скрытый гуманистический смысл.

Например. Балет «Чудесный мандарин» - действие происходит в городе, где действует банда. Девушка соблазняет в подъезде прохожего, раздевает его и уходит. Видит хорошо одетого человека (мандарина), охотится за ним. Его убивают, а он жив. Он воплощает стихию природы, лишенную варварства. Погибает только, когда девушка целует его (прикосновение цивилизации губит природу).

Опера «Замок синей бороды»

Старая легенда о жестоком герцоге синяя борода, сгубившем 7 жен, многократно привлекала внимание писателей и музыкантов (подлинные похождения французского герцога Жиль де Рец – 15 век).

Шарль Перро впервые разработал эту историю (1697), в XVIII веке – Гретри, Далейрак, в XIX веке – Жак Оффенбах, Морис Метерлинк, в XX веке – Поль Дюка, Анатоль Франс.

Гретри создал «оперу спасения» (1789) – в образе синей Бороды – тирания феодалов.

Оффенбах (1866) – показал аморального буржуа-повесу, оперетта.

В XX веке – миф переключен в план таинственной аллегории, символического зрелища (Метерлинк, Дюка, Барток).

Оперное либретто принадлежит Бела Балаж по мотивам драмы Метерлинка. Стремился облечь сюжет в национальную форму, пересказать историю Синей Бороды, используя поэтические средства старинных крестьянских песен, соединить современное содержание с формой народной песни.

Балаж закончил одноактную драму-мистерию весной 1910 года. Текст был опубликован летом в журнале «Театр». Эта пьеса предназначалась в качестве оперного либретто Золтаю Кодаю. Но Барток опередил. Его увлекли не только трагическая фабула пьесы, но и национальная самобытность стихов (венгерское стихосложение – белый стих с хореическими акцентами). Это натолкнуло Бартока на поиски народных форм речитатива.

Оперу предваряет сжатый пролог – вступительное обращение к публике чтеца-поэта. Он призывает собравшихся глубже вникнуть в скрытый смысл представления. «То, что мы здесь покажем, имеет значение для многих людей». И исчезает во мраке.

Затем из 8 двери выходят Герцог и Юдифь – диалог. Это экспозиция драмы. Диалоги полны неистового возбуждения, экстатичный порывов, любовных признаний.

Центральный эпизод драмы – потрясенная Юдифь, открывает 7 дверей, за которыми скрываются символы насилий. За первой дверью – комната пыток, за второй – оружейная, за третьей – кладовая с сокровищами в крови, далее за четвертой и пятой дверью то, что принадлежит Герцогу и символизирует его власть. За четвертой дверью – сады в цветах, за пятой – луна, горы, реки, леса.

За шестой – застывшее озеро слез, это символ горя. Перед 7 дверью возникает спор Юдифи и Герцога – ревность. Звучит тема крови. За 7 дверью – жены, туда же уходит Юдифь.

На оперу повлияла символистская литература: Бездейственность, статичность драматургии, атмосфера страха, обреченности.

Характерна игра символами. Замок – символ замкнутого душевного мира Герцога, его одиночества, совесть, отягощенная преступлениями. Поединок между Юдифью и Герцогом – женщина, пытающая проникнуть в таинственное прошлое своего избранника, обречена на гибель.

Герцог – типично символистский герой (близость Пеллеасу), стремящийся к любви, но обреченный на вечное одиночество.

У Бартока – 7 дверей – угроза человечеству. Тема крови – олицетворение зла современного мира.

Музыка сочетает несколько различных стилистических пластов.

Оркестровая партия – в духе импрессионизма (интонационные штрихи, колористические пятна, избегание завершенных мелодических линий, изобразительные эффекты – пассажи, трели, тремолирующий фон).

Черты экспрессионизма – острое звучание аккордов, тритоновые комбинации, тональные наложения.

Интонационная сфера – крестьянские распевы эпических баллад. Барток пронизывает музыку синкопами, мадьярскими ритмами. В основе венгерский фольклор, эпические повествования, сказы. Использует румынский фольклор. В вокалдьной партии песенные интонации сочетаются с декламацией (внимание к содержанию слова: от

мольбы, вопроса, изумления до гнева, страха). Отсюда капризность метроритма, частые смены размера, применение дуолей, квартолей, квинтолей.

Симфоническое развитие – традиции Дебюсси. Лейтмотивная система: лейтмотивы замка, крови, страха.

Музыкальные партии Юдифи и Герцога не отличаются четкой индивидуализацией. Обе партии, порученные низким голосам (Бас и меццо-сопрано) отмечены суровым характером, резкими психическими контрастами – от пассивной покорности до энергичной нервозности.

В первой половине оперы господствует образ Юдифи, а Герцог лишь сопровождает ее пение односложными фразами. Во второй половине оперы –Герцог выдвигается на первый план.

Форма оперы – напоминает большое рондо с интродукцией и эпилогом. 7 симфонических эпизодов изображают 7 тайн замка. Между эпизодами расположены рефрены – диалоги Юдифи и Герцога.

Сонорика (сонористика) – от латинского – «звонкий», «звучный». Техника, возможная только в музыке, написанной для многоголосных инструментов и оркестра. С помощью специальных приемов, которые зависят от природы инструмента, создаются «темброво-звуковые пятна» - соноры, в которых отдельные тоны уже неразличимы. На фортепиано для этого используются педаль и кластеры. Разнообразные приемы создания сонорых эффектов характерны для К. Пендерецкого.

В оркестровых сонористических произведениях композиторы нередко соединяют большое количество остинатных голосов. Сочинять развернутые самостоятельные линии в этом случае нет никакого смысла – их никто не услышит! Выписывание большого количества повторяющихся фигур – огромный, но бесполезный труд. Слушатель будет воспринимать только итоговый результат и просто не заметит, насколько точными были все повторы.

Алеаторика (от латинского «жребий», «случайность») – техника сочинения, в которой некоторые параметры музыкальной ткани и их сочетания не фиксируются и зависят от случая, то есть от «произвола» исполнителя, его импровизации.

Наибольшее практическое значение имеет разработанная польским композитором В. Лютославским ограниченная контролируемая алеаторика. Каждая остинатная фигура выписывается только один раз, обводится рамкой, после которой рисуется волнистая линия. Это означает, что музыкант должен повторять заключенные в рамку звуки в произвольном ритме произвольное количество раз – пока не наступит какое-либо событие: вступление солиста, окончание пьесы или другое. Разные виды алеаторики допускают случайный характер либо музыкальной ткани, либо формы, либо того и другого одновременно. В последнем случае нотная запись сведена к минимуму, и результат почти полностью зависит от настроения исполнителя.

## Польская музыкальная культура XX века

На рубеже веков польская культура переживает расцвет. У истоков – Кароль Шимановский. Он снова вывел польскую культуру на мировой уровень. Шимановский воспитал новое поколение польских композиторов.

Появляются композиторы: Лютославский, Пендерецкий. Диктовали моду в Европе.

Польша становится одним из лидеров музыкальной культуры этих годов.

На рубеже веков XIX – XX вв. после взлета Монюшко, Польша занимала консервативную позицию. Одним из лидеров был Игнат Падеревский – писал о

народности, а на самом деле не сумел преодолеть штампы салонной музыки. Он выступал против иностранных влияний на польскую музыку, против иностранных направлений (импрессионизм).

В 90-е годы возникла группа единомышленников «Молодая Польша» (просуществовала до 1918 г.). Название дал Гурский. Композиторы – Шимановский, Ружицкий, Карлович, Любомирский, Фительберг – стремились обновить традиции Шопена, соединить национальные черты с современной техникой. Причина объединения: трудно издавать свои сочинения. Трудно исполнять свои сочинения. Общая черта - борьба с академизмом.

Эта группа прошла два этапа в своих увлечениях. Этап увлечения символизмом, восточной экзотикой, античностью.

На втором этапе усилились национальные тенденции. Стремились найти неизведанные страны, новые образы.

Композиторы обратились к дохристианской языческой Польше (прославянской культуре). Одно их новых открытий было искусство татровских гуралей (гуральская культура).

**Витольд Лютославский (1913 - 1994)**

Окончил Высшей искусств музыки в 1937 года, по композиции и фортепиано. Учился у Малишевского (ученик Римского-Корсакова), традиции Римского-Корсакова в творчестве Малишевского и Лютославского.

Композитор интеллектуального плана, характерно: строгость мышления, равновесие, ювелирная отделка, отточенность форм, средств выразительности.

Учился на математическом факультете Варшавского университета.

До войны – успех.

Лютославский был на фронте, командир взвода, был в плену, бежал, прошел пол Европы пешком. В 1943 году в Варшаве, жил в подполье (под чужим именем). Играл в кафе. «5 песен подполья», переложения для 2-х роялей.

Фольклорная традиция в творчестве. Желание показать живой дух народа. Толчок – 1945 года – польское издательство дало заказы композиторам на произведения в польской традиции. До 1954 года – Лютославский писал произведения с использованием польских народных тем. Изучал сборники народных песен, фольклор.

Жанры – от песен до симфонических произведений.

Например, цикл из 12 фортепианных пьес «Народные мелодии», цикл для женского голоса и фортепиано (исполнял народные мелодии и тексты), цикл «20 коляд для голоса и фортепиано», «Малая сюита» для симфонического оркестра. Кульминацией является «Селезкий триптих» - черты концерта, кантаты и симфонии. Использует подлинные народные тексты. Цитат музыкальных нет.

Концерт для оркестра – выражение неоклассицизма. Традиции Хиндемита, Стравинского, Бартока. Идея барочного концерта.

«Траурная музыка памяти Бартока» – додекафонное произведение. Для камерного оркестра.

60-е годы – значительные произведения, зрелый стиль. Лютославский больше не пишет додекафонные произведения. Работает в области алеаторики. Находит свой стиль (первое алеаторное произведения – Штокхаузен «Клавирштюк №11»).

Лютославский против тотальной алеаторики, у него ограниченная алеаторика. Стиль Лютославского получил определение неоимпрессионизм.

Кантата «вытканные слова», симфония №2.

В 70-е годы – поворот в творчестве. Тяга к камерности. Отказ от крупных форм, жанров. Усиливается лирическое начало.

В 80-е годы – усиление романтизма. «Эпитафии для гобоя и фортепиано», 3 произведения дл камерного состава: «Цепь первая», «Цепь вторая», «Цепь третья», концерт для фортепиано с оркестром. Не отказывается от алеаторики, но большую роль играет мелодика.

## Кшиштоф Пендерецкий

Учился в Польше, выдвинулся в конце 50-х – начале 60-х годов как композитор, работающий в новое технике. Лидер музыкального авангарда.

60-е годы – сонорные, алеаторные произведения. Они принесли ему мировую славу. В них Пендерецкий не отказался от традиционного состава оркестра. Его сонористика основана на поиске новых звучаний, но с классическим инструментами.

«Эмонации», «Анакласис», «Трен памяти жертв Хиросимы» (52 струнных инструмента), «Полиморфия», «Флуоресценции» («Свечения»), «Натура сонорис» («Природа звука»). К ним примыкают 5 симфоний и «Симфониетта».

Хоровые и вокально-симфонические произведения – большая часть в церковных жанрах. Например, «Псалмы Давида» для солистов, струнных и ударных, «Строфы» - кантата, «Стабат матер» - хор, «Страсти по Луке» - пассион.

В 1970 г. - «Космогония» - кантата-поэма (для солистов, хора и оркестра).по заказу ООН к 25-летию.

Первая часть – Генезис (происхождение), вторая часть – Апейрон (бесконечность). В произведении главенствует тема покорения космоса. Берет подлинные тексты Софокла, Овидия, Лукреция, да Винчи, Бруно, Гагарина («Вижу землю»). Все тексты на родном языке: латынь, итальянский, английский, русский.

Инструментальные концерты – 2 для виолончели с оркестром, 2 для скрипки с оркестром, для флейты с оркестром, для кларнета с оркестром.

Оперы – «Дьяволы из Людена», «Потерянный рай».

С середины 80-х годов – творческий сдвиг стиля. Неоромантизм. Это еще проявилось во втором скрипичном концерте, в опере «Потерянный рай» (1978). Это опера-притча по английской поэме Джона Мильтона. Герои – символы – носители идей – добро, зло, искупление.

По стилистике – неоромантизм, сонористика, шумовые эффекты. Это произведение посвящено 200-летию США. Написано по заказу.

Опера «Черная маска» написана в 1986 году – для зальцбургского фестиваля.Экспрессионизм, драма-крика, одноактная опера, без цезур, сквозного развития. Расширена группа ударных инструментов. Атональная опера.

## «Молодая Франция» и Оливье Мессиан

В 30-е годы. Жиливе, Бодрие, Лессюк, Мессиан.

## Американская музыкальная культура XX века

Самобытная национальная культура США сформировалась независимо от европейской профессиональной традиции (джаз, спиричуэлс, негритянские песни).

Веками формировались духовные песни южан, негритянские спиричуэлс, регтаймы, блюзы, позже возник новоорлеанский джаз, музыкальная комедия и мюзикл XX века. Творчество Айвза, Гершвина было подготовлено этой национальной традицией. Композиторская школа Америки возникла в 20-е годы XX века.

Формирование этой традиции связано со своеобразием фольклора США и особенностями социальной структуры.

В народной музыкальной культуре Америки большое место занимает фольклор народов Западной Африки, появившийся в Америке вместе с началом работорговли в XVII веке.

Северо-восток Америки насыщен звуками итальянской, немецкой, венгерской, украинской, русской, польской, еврейской, румынской, шведской музыки.

Однако самым древним американским фольклором стал фольклор индейцев.

На такой основе возникла главная разновидность новой народной музыки МША. Два основных потока фольклора Старого света – культуры Британских островов и Западной Америки соединились на территории Америки. Так родилась афро-американская музыка.

На юге Америки соединились испанские, французские. Африканские, афро-американские мотивы, англо-кельтские элементы.

Почему запоздало формирование композиторской школы?

Хотя шло строительство органов и других инструментов, издавались журналы о музыке, большое место занимало салонное музицирование, нотопечатание, родилась высоко исполнительская культура хоровой и симфонической музыки.

Отсутствие в северной Америке композиторской школы оперно-симфонического плана связано с тем, что Новый Свет был лишен культурных центров одного определенного типа – придворной музыкальной среды, которая должна бала выполнять функцию развития светского композиторского творчества. Не было никаких предпосылок для придворной культуры. Первая оперная постановка в США в 1825 году.

В Новом свете не оказалось ни одного главного очага музыкальной культуры, который концентрировал развитие профессионализма.

Социальная структура в новом свете не представляла для этого возможностей.

Основоположником американской музыки является Эдуард Мак-Доуэлл (1861 – 1908) – тяготел к романтической школе Германии. Сочинял в листовской и шумановской манере.

Чарльз Айвз – «модернистский» строй мысли, хотя и не слышал Шенберга.

Эдгар Варез (1885 – 1965) – родоначальник музыкального авангарда, отказ от европейского музыкального языка, от гармонических тяготений.

Авангард: Джон Кейдж, Лу Хариссон.

## Джордж Гершвин (1898 – 1937)

Американский композитор, пианист. Он не получил систематического музыкального образования, брал частные уроки. Обладал своим особым стилем, в котором сочетаются черты импровизационного джаза, элементы афроамериканского фольклора, американской музыки. Автор двух опер, основанных на афро-американских интонациях и джазовых ритмах, в том числе знаменитой «Порги и Бесс», различных мюзиклов, концерта для фортепиано с оркестром «Рапсодия в стиле блюз», сюиты для оркестра «Американец в Париже», концерта для фортепиано с оркестром и многочисленных песен.

## Мюзикл в творчестве Леонарда Бернстайна (1918 - 1990)

Мюзикл – один из музыкально-сценических жанров, представление, в котором используются разнообразные выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, а также хореографического, драматического и оперного искусств. Слово Мюзикл часто

употребляется как синоним оперетты, что является ошибкой. В отличие от оперетты Мюзикл обращается к реальной жизни. Он может быть не только комедией, но и драмой. Кроме того, в него часто включаются вокально-хореографические постановки, что не свойственно оперетте.

Как музыкальный жанр мюзикл оформился в 20 – 30-е гг. XX века в США. Он впитал в себя традиции англоамериканской балладной оперы и музыкальной комедии XIX – XX веков, джаза и фольклора. В начале XX века на мировой сцене господствовали постановки европейских авторов. Наиболее интересные мюзиклы создавались в Англии, а затем в Вене.

С началом первой мировой войны развитие мюзикла во многих европейских странах приостановилось. Мюзиклы продолжались ставится на Бродвее. Композиторы: И. Берлин, Дж. Керн, П. Портер использовали для своих постановок элементы американского народного стиля. Расцвет мюзикла приходится на 40 – 60-е годы.

В 50-е годы XX века лучшие мюзиклы были созданы Бернстайном.

Американский композитор, дирижер и пианист, педагог и писатель. В своих сочинениях стремился преодолеть разрыв между «серьезной» и развлекательной музыкой. В своих сочинениях часто использовал уличные песни, рок-н-ролл. Авторопер «Волнения на Таити», «Тихое место», знаменитой «Рок-мессы», ряда мюзикла (в т. ч. «Кандид», «Вестсайдская история»), балетов, вокальных циклов, а также ряда симфонических и инструментальных сочинений академического плана.

Создание «Вестсайдской истории» - один из поворотных моментов в истории жанра мюзикла. В этом мюзикле воплотились характерные особенности жанра6 стремление к современному звучанию и опора на классику.

Основой мюзикла стала трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Сюжет этой трагедии – вечный, актуален для всех времен. Поэтиому либреттист Артур лоуренс перенес действие в Америку конца 50-х годов. Лоуренс интерпритировал Шекспира по-своему, оставив лишб основные драматические повороты.

В 50-е году в лос-анджелесе – драки и разбои на улицах, столкновения латиноамериканцев с американцами. Вест-Сайд, место действия пьесы, - это район, в котором как раз и селились латиноамериканцы и эмигранты из других стран.

В центре сюжета – 2 враждующие молодежные группировки: «Ракеты» и «Акулы».

Лейтенант Шренк (шекспировский Герцог) пытается установить порядок в городе…

# ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ»

## Отечественная музыкальная культура XX века. Новые стилевые направления

Искусство всегда связано со временем, Некоторые периоды в истории человечества бывают относительно спокойными, в другие же возникают «взрывы», духовная жизнь мгновенно реагирует на них, становится бурной, напряженной. Именно таким периодом явился XX век, когда невероятно ускорились все процессы, наука и техника осуществили гигантский скачок.

В начале XX века Россия вступает в новый период исторического развития. Он связан с изменениями во всех областях общественной жизни. Противоречия в общественной жизни страны. Сложные исторические события, которые влияли на жизни людей: войны, революции, коммунизм, период нэпа, индустриализация страны, коллективизация, разорение деревни, ускоренная урбанизация, «большой террор», непрерывное экспериментирование в экономике, политике, социально-культурной сфере.

1917 год – рубежный в истории отечественной музыки. Начинается новый период в развитии отечественной музыки – советский. Октябрьская революция 1917 года необратимо изменила жизнь людей, внесла изменения в традиции, сознание людей, культуру. Отношение к революции у творческой интеллигенции было неоднозначным. Отъезд Рахманинова, Шаляпина, Метнера, Стравинского, Прокофьева. Высылка в 1922 году крупнейших философов, богословов. Ученых. Жестокая война с православной церковью и священнослужителями всех религиозных конфессий. С другой стороны, необычайная творческая активность новых художников, писателей, поэтов, музыкантов.

Отечественная музыка XX века определяется несколькими периодами.

Первый: с 1917 – до конца 1920-х годов

Второй: 1930-е годы

Третий: годы войны.

Четвертый: послевоенные годы – до середины 1950-х (1958)

Пятый: с середины 1950-х до конца века.

Первый период. В этот период следуют одно за другим общегосударственные потрясения – мировая война, февральская революция, октябрьская революция, гражданская война. Искусство остро реагировало на события времени. Появляются лозунги: «Искусство принадлежит народу», художественное творчество понимается как выражение массовых жанров, пропаганду новых идей. Перед новым правительством стояла задача создания искусства для народа, которое несло бы идеи революции и социализма. Появляются декреты о национализации консерваторий, театров, реорганизации музыкального образования – 3 ступени. Открытие ДМШ – начальное образование.

Расцвет художественной самодеятельности, концертной жизни, митинги, лекции, агитации. Большинство концертов. Съездов, вечеров, театральных спектаклей начиналось и заканчивалось пением «Интернационала», пением, в котором участвовали и артисты и публика.

В 1920-гг – Всероссийский Пролеткульт – союз пролетарских культурно-просветительских организаций. Его возглавил философ А. Богданов. Считали, что нужно создавать искусство для пролетариата, и делать это тоже должен пролетариат. Основной жанр - массовая песня.

Стали возникать творческие объединения: «Ассоциация современных музыкантов», РАПМ – «Российская ассоциация пролетарских музыкантов». Совместное создание

музыкальных произведений – не отличались профессиональным уровнем. Отношение к народному искусству сложное – революционная песня пользовалась популярностью, другие жанры – нет.

Развернулась острая борьба между РАПМ и АСМ (Ассоциация современной музыки). АСМ объединяла музыкантов не только молодых, но и разных возрастов и стилистических ориентаций: Шапорин, Шебалин, Шостакович, Мосолов, Дешевов, Попов, Щербачев.

Появлялись ПРОКОЛЛЫ – производственные коллективы. Их возглавил Давиденко.

Создание произведений, отвечающих духу времени, создание советских массовых песен. Это коллективы просуществовали до 1932 года.

В 1932 году – постановление ВКП (б) о роспуске всех этих организаций.

Появляются средства массовых коммуникаций: немое кино и радиовещание. Это средство пропаганды новых идей. Появляются новые формы искусства – радиорассказ. радиопьеса, радиооратория.

Но были и важные моменты, которые оказали влияние на последующее развитие отечественной музыки. Например, появление новых музыкальных инструментов: терменвокс Термена, гармониум Ржевкина, виолена Гурова и Волынкина.

Зародились первые джазовые оркестры, ансамбли шумовых инструментов («шумовики»).

Главным жанром была советская массовая песня, но развивалась и театральная музыка. Ставятся оперы Прокофьева, балеты Стравинского, опера «Орлиный бунт» Пащенко (о крестьянской войне Пугачева), опера «Декабристы» Золотарева, «За красный Петроград» А. Гладковского, «Лед и сталь» Дешевого. Сюжеты гражданской войны. Восстаний, освободительных движений.

Преобладание песенно-хоровых и театральных жанров сказалось на развитии инструментальной музыки. Началось становление отечественной школы исполнителей. Возникают коллективы: «Персимфанс» (первый симфонический ансамбль – оркестр без дирижера, организованный по инициативе скрипача Л. Цейтлина), струнные квартеты им. Глазунова, им. Бетховена, ансамбль красноармейской песни под управлением А. Александрова, Пианист: К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Л. Николаев, и их ученики В. Софроницкий, М. Юдина, Г. Гинзбург, Л. Оборин. Скрипача: Д. Ойстрах, Д. Цыганов, виолончелисты: С. Ширинский, С. Кнушевицкий.

Развивается жанр симфонии – произведения Мясковского, Шостаковича, Шебалина, Ревуцкого.

В 1932 году – постановление ВКП(б) о роспуске всех этих организаций.

В 1934 году были созданы творческие союзы. Союз советских писателей, музыкантов, художников под единой политической платформой.

Союз композиторов возглавил Хренников.

Советское искусство не было свободным, оно направлялось партией, ставились определенные задачи.

Второй период – 30-е годы. Одно из самых сложных десятилетий в жизни страны.

Ускоренная индустриализация, коллективизация, трудовые рекорды пятилеток привели к изменению судеб людей и разорению деревни. Голод в 1932- 1933 годах на Украине, Поволжье, Южном Урале и Казахстане.

Идеи укрепления многонационального государства.

Для музыки эти идеи единства были определяющими. Конечно, музыка не стала однообразной, но отмечается стилевое единство, по сравнению с 20-ми годами XX века.

Расцвета достигают жанры: вокально-симфонические,

Симфония (Шостакович, Прокофьев, Мясковский).

балетная «хореодрама» (или «драмбалет» - ведущий в 30-е годы тип балетного спектакля, основанный на последовательном музыкально-пластическом воплощении крупного литературного произведения). Например, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева, «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Гаянэ» Хачатуряна.

опера (Шостакович «Катерина Измайлова», «Тихий Дон» Дзержинского, «Семен Котко» Прокофьева, «В бурю» Хренникова) – развитие песенной оперы, Актуальные сюжеты.

инструментальный концерт (Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян), камерный ансамбль. Развитию этих жанров способствует развитие профессионального исполнительства. Пианисты: Э. Гилельс, Я. Зак, Я. Флиер. Р. Тамаркина. Скрипачи: Ойстрах, Гольдштейн. Виолончелисты: Шафран, Власов. Возникло множество музыкальных коллективов, в том числе и Государственный симфонический оркестр ССР, государственный оркестр народных инструментов, Гос. Духовой оркестр, гос. Джаз-оркестр, оркестр и хор Всесоюзного радиокомитета.

романс.

Возникают жанры киномузыки, музыкальной радиосказки. В самостоятельные области складываются духовая музыка, музыка для народных инструментов, детская музыка. Появляется жанр пионерской песни.

Складывается жанр оперетты.

Третий период – 1941- 1945 годы. Начало Вов ознаменовало начало нового периода в советской музыке. Было создано огромное количество произведений различных видов искусства. Вов – стимул для творчества, вклад в дело победы. Многие музыканты призваны в армии, другие – в рядах ополчения (Свиридов, Шостакович).

Значительная роль принадлежала фронтовым бригадам (концерты между боями) – К. Шульженко, пианист – Гилельс, скрипач – Ойстрах, Бетховенский квартет.

Т. О. музыкальная жизнь не прекращалась. Хотя с начала Вов многие коллективы были эвакуированы вглубь России, но они продолжали свою деятельность. Например, в Перми – хореографическое училище, в Куйбышеве – эвакуирован большой театр и союз композиторов СССр, в Белебей – духовой оркестр Петрова из Москвы (он сделал переложение седьмой симфонии Шостаковича в декабре 1942 года). Затем в Уфе в 1942 году – приехал Шостакович – сольный концерт. Киевский театр эвакуирован в Уфу, затем в Иркутск.

В 1942 году – декада башкирской музыки в Москве и в 1944 году – в Уфу приехала бригада музыкантов из Москвы: Пейко, Степанов, Чимберджи.

В Ленинграде функционировали Киевский театр, театр им. Станиславского, филармонии, оркестр радиокомитета. Исполнялись произведения русских и западных композиторов.

Создавались новые коллективы: Государственный хор под руководством Свешникова (январь 1942 г.). Выпуск художественных кинофильмов – в Алма-Ату эвакуирована киностудия «Мосфильм» («Два бойца», «Сердца четырех», «небесный тихоход»), демонстрировались и английские кинофильмы.

Большое значение приобретает радио: звучала музыка, сводки новостей. О. Бергольц читала стихи.

Жанры. Среди жанров основное место занимала песня – советская массовая песня. Это мгновенный отклик на события. Разные жанровые варианты: песни героико-

патриотического, драматического содержания и лирическая песня (возникла в конце 1930-х гг.). «Катюша» - 1939 Блантера (Будашкин, Богословский, Фрадкин, Срловьев – седой).

Появились: сатирическая песня – песня-шутка (популярна песня «Вася-василек», «самовары-самопалы» Новикова), походно-партизанские песни («Ой, туманы мои, растуманы» Захаров).

Трагическое ощущение бедствия нашло воплощение и в других жанрах непрограммной музыки. Например, тема войны ярко предстает в пятой симфонии Прокофьева, Второй симфонии Хренникова, в симфониях №№ 22, 24 Мясковского, во Второй симфонии Хачатуряна, Второй симфонии Мурадели, в симфониях №№7, 8 Шостаковича.

Опера – развивалась очень тяжело (декорации, костюмы – проблемы) и проблема сюжета – нужен достойный источник на военную тему. Например, Прокофьев опера «Война и мир» - через исторический сюжет попытка ответить на вопросы современности.

Произведения на фольклорной основе – тема Родины приобретает особое значение. Например, Прокофьев «кабардинский квартет», Мясковский симфония №23.

Четвертый период – музыкальная культура 1945 – 1958 годов.

Перед искусством стояли новые задачи – отражение нового времени. Художник реагировал на время. После Вов появляются произведения на военную тему. Например, песни-воспоминания о Вов.

Партия считает, что композиторы не знают, что им делать – выход партийных документов. Диктат, который начался до войны (году репрессий) продолжается. В 1946 году – постановление по вопросам литературы, театра и кино (в газете «Правда»). Стали проводится собрания, следят за репертуаром. Запреты на кинофильмы (вторая серия «Ивана Грозного» была запрещена, вторая серия кинофильма «Большая жизнь»), книги.

10 февраля 1948 года в газете «Звезда. Ленинград» - постановление «Об опере «великая дружба Мурадели». Ему предшествовало трехдневное совещание деятелей советского искусства. Совещание готовилось еще до войны. Поводом к созданию совещания послужила опера Мурадели (опера о революционном движении на Кавказе). Мурадели показывает, что все кавказские народы живут в дружбе, во главе которой стоял Орджоникидзе. Сталину – не понравилось – совещание. В первый день с речью выступил Жданов – «нет достижений». Достижения есть только у композиторов-песенников. Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Кабалевский – являются не советскими композиторами, они пишут музыку для элиты. Жданов понимал, что главным является Шостакович, находящийся в полном расцвете творческих сил. Жданов называет музыку Шостаковича космополитичной, чуждой советскому народу, припоминая 1936 год (статью «сумбур вместо музыки»). Жданов с трибуны пытается объяснить Шостаковичу, что такое полифония, он упрекает его в том, что Шостакович ничего не цитирует – космополит.

Речь Хренникова не содержала резких выпадов. Шостакович повиновался и обещал исправиться. Он был уволен со всех мест работы. Шостакович отвечает произведением - антиформалистическим «раек» (произведение сохранилось благодаря Ростроповичу). Он скопировал совещание в миниспектакль, который начинается с речи чтеца о формализме в искусстве.

С 1949 по 1951 год Шостакович пишет сочинения, за которые ему было стыдно (оратория «песнь в лесах»), но за которые он получил кусок хлеба. Писал музыку к

кинофильмам («Падение Берлина», «Мичурин»). Одновременно пишет и симфонию №10.

После постановления 1948 года советское искусство развивалось очень сложно (в Башкирии – Исмагилов «Салават Юлаев» - 1955 г., Муртазин «Азат»).

Пятый период – музыкальная культура середины 50-х годов до конца XX века.

С 1958 до середины 1960-х годов в музыкальном искусстве происходят колоссальные перемены. Были реабилитированы многие композиторы. Звучит много музыки Прокофьева, Шостаковича. В 1962 году была принята к постановке опера Шостаковича «Катерина Измайлова».

Искусство было прогрессивным. Выдвигается новое поколение композиторов: Шнитке, Денисов, Слонимский, Губайдуллина.

В музыкальном искусстве на первое место выходят кантатно-ораториальные жанры. Существовала масса разновидностей: драматория, поэтория. Свиридов – приверженец произведений подобного плана, Салманов, Такташвили, Пригожин.

Тенденция воздействия кантатного жанра на другие жанры. Творчество Шостаковича – симфония №13 с хором, солистом. После симфонии №13 Шостакович пишет вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина». Шостакович сумел сам быть определяющим в подобной тенденции. Салманов Оратория-поэма №12, Кабалевский «Реквием».

Примета времени. В эти годы в отечественной музыкальной жизни расширяются международные контакты. В нашу страну стала завозиться музыка Стравинского, Бартока, Шенберга, Веберна, французской шестерки.

Зарождается движение неофольклоризм. У истоков этого направления стоит Свиридов, Гаврилин («Русская тетрадь»). Интерес к древним архаичным пластам, совмещение с современными техниками.

Появляется современная техника (с фестиваля Варшавская осень). Молодые композиторы заинтересовались этим – Денисов, Губайдуллина. В СССр – жесткое отношение к новому. Денисова освободили от занятий в классе композиции.

С середины 60-х до начала 70-х годов. Эти году характеризуются некой спокойностью. Продолжается работа над всеми жанрами. Активнее развивается опера. Например, «Виринея» Слонимского, «Оптимистическая трагедия» Холминова, «Гибель эскадры» губаренко, «Неизвестный солдат» Молчанова и др.

Активно включается лирическое начало. К монументальным жанрам подключаются камерные. Шостакович пишет Симфонию №14 (камерную), вокальную сюиту на стихи Блока.

Свиридов поворачивает от оратории к кантатам. Появляется жанр маленькой кантаты «Русь».

Камернизация касается всех жанров.

Оперы – камерные. Например, Буцко «Записки сумасшедшего» - психологическая опера для одного человека. Фрид «Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк», Губаренко «Письма любви».

Процесс камернизации и в литературе. Появляется жанр малого романа.

Балеты создаются балетмейстерами, на основе музыки созданной ранее. Появляются монобалеты (Никита Долгушин ставит монобалет «Гамлет» с музыкой «Чайковского).

На первый план выходит личность, которая трактуется как индивидуальность, появляется герой гамлетовского типа.

В 70-е годы до середины 80-х годов. Социальная тема, интернационализм. Обилие юбилейных дат: 100-летие со дня рождения Ленина, 50 лет образования СССР и т. д. Это основные официальные темы для отечественного искусства. Это должно было воплощаться в крупных жанрах: опере, оратории, крупной симфонии. Петров опера «Петр I», «Весенняя кантата» Свиридов. Но! Шостакович создает Симфонию №15 – произведение тонкое, субъективное, психологическое.

Композиторов интересуют темы: Раздумий и человеческой жизни, о смерти и бессмертии, о любви. О значении поэта.

Направления неоклассицизма, неоромантизма и полистилистика.

С середины 1980-х годов отечественное искусство избавляется от официоза (от официальных тем в искусстве). В искусстве сохраняется традиция празднования юбилейных дат: 1985 год - 800 лет «Слово о полку Игореве» («Балет «Ярославна» Тищенко, оратория «Поднявший меч» Сидельникова, эпическая поэма «Слово о полку Игореве» Леденева, кантата «Слово» Волкова, Четвертая симфония Янченко «Слово о полку Игоревом»). Воскрешение идеалов прошлого.

Особую роль в искусстве приобретает память жанра. В 1980-е годы в связи появлением такого явления как память жанра возникают реквиемы. Кончерто-гроссо, месса.

Воскрешается песенно-балладный тип оперы («Мария Стюарт» Слонимского), барочные формы в творчестве Шнитке, Щедрина («Триада»), Губайдуллиной («Оферториум»).

В конце 80-х годов появление культовых жанров – новое отношение к религии (стимулировано 1000-летием крещения Руси). Духовные хоры Голубева, 8 духовных песнопений Рябова, духовные хоры Кикты, Стихира Щедрина (стихира – праздничный распев).

Интерес к фольклору (Гаврилин «Перезвоны», Пригожин «Симфония в обрядах»).

**Стилевые направления (с 1960-х годов)**

С 1960- годов в СССР проникают произведения западной Европы и США. Объектом интереса стали композиторы молодого поколения (Булез). Творчество Бартока и Стравинского породило явление неофольклоризма. Развивается и противоположная тенденция – неоклассицизм. В 1970-е годы к ним присоединяется полистилистика и неоромантизм.

В 1980-е годы – моностилистика (моно – уровень стиля отдельного произведения).

**Неофольклоризм** – связан с проблемой национального в музыке. Задача – преодоление фольклорного начала. Эта проблема возникла в 59 – 60-е годы. Сочинения Стравинского и Бартока становятся полюсами притяжения.

В нашей стране утверждается термин «новая фольклорная волна» на рубеже 50 – 60-х годов в связи с творчеством Свиридова, Гаврилина, Щедрина.

Интерес к архаике, сложным жанрам. Спустя некоторое время термин сменяется на «неофольклоризм», приставка нео- воспринимается как «новый фольклоризм», в отличие от необарокко, где нео- означает ретроспективу.

Термин «новая фольклорная волна» означает тоже самое.

В современной отечественной музыке существуют два направления неофольклоризма , но между ними нет четкого разграничения:

1. Свиридовского (суть: фольклор и тональная система).
2. Стравинско-бартоковское (фольклор и новая техника письма).

«Свиридовское направление» было связано с традициями Мусоргского, Прокофьева. Хачатурян активно развивает традиции кучкистов. Складывается русская образность, русское начало в архаичном варианте. Свиридов выступает как основоположник направления. Последователи: Гаврилин, Слонимский, Щедрин.

Характерные средства: простейшая ладовая структура на вариантной основе, используется квартовые созвучия, эффект колокольности.

«Курские песни» Свиридова , «Русская тетрадь» Гаврилина.

«Стравинско-бартоковское направление». Малообъемный звукоряд, попевочное строение мелодии – микротематизм, расширение диатоники, появление 12-ти тоновой системы. Диссонансные созвучия: тритоны, ноны, септимы, сцепление секунд.

Опора на архаичные жанры (плачи, причиты). Щедрин опера «Не только любовь», «Озорные частушки», Слонимский «Песни вольницы».

Неофольклоризм привел к органичному сочетанию с различными современными техниками. Например, вступление к «Мертвым душам» Щедрина (тема «Не белы снеги» - развитие по законам 12-ти тоновой системы).

Совмещение фольклорных элементов с сонористикой. Например, Щедрин концерт для оркестра «Звоны».

**Неоклассицизм.** Музыкально-стилевая тенденция, которая основывается на следующих принципах:

1. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
2. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.
3. синтез современных средств с классическими жанрами.

Первая волна неоклассицизма – 1860 - 1870-е годы – Танеев, Регер, Штраус.

Вторая волна – 1920-е годы – Прокофьев, Стравинский, Хиндемит.

Третья волна – реакция на неоклассицизм Стравинского. Принцип вариаций на чужой стиль. Характерным признаком становится включение знаковых элементов стилистики Стравинского.

Появляются произведения – вариации на разные стили. Эти приводит к полистилистике.

Новый неоклассицизм – это принцип множественного варьирования стилей. Новый неоклассицизм обращается к различным эпохам. Здесь применяется прием контраста тем, написанных в разных стилях. Этот прием называется политехника. Появляется эффект полиаллюзии (обыгрывание контрастных квазицитат). Например, пятая симфония Канчелли.

Полистилистика – стилевые взаимодействия. Впервые введено в 1971 году Шнитке в сообщении на конгрессе.

В широком смысле полистилистика – это некий стилевой плюрализм, как явление эпохи. Здесь и политональность, полиладовость и др.

В узком смысле слова полистилистика представляет собой особый вид композиторской техники, связанной с включением цитат, с аллюзиями, с намеренными стилевыми конфронтациями. Возникают предельно конфликтные концепции.

Шнитке разграничивает 2 типа полистилистики:

1. цитата
2. аллюзия

принцип цитирования проявляется в разных приемах:

- цитирование стереотипных микроэлементов чужого стиля: характерных мелодических интонаций, характерные каденции.

- цитирование техники чужого стиля.

- коллаж – цитирование с сохранением тональности, оркестровки. Вводится резким контрастом.

Принцип аллюзии не поддается классификации – это воссоздание в духе…

Примеры: творчество Шнитке – кончерто гроссо, первая симфония. Щедрин балет «Анна Каренина», опера «Мертвые души».

**Неоромантизм** – в 70-е годы. Две причины возникновения:

1. реакция на серийную технику.
2. появление романтических тенденций связано со стремлением молодых композиторов заявить о себе. Сильное субъективное начало в произведениях.

Стилевыми ориентирами стали Малер, Чайковский, Скрябин, Дебюсси, Вагнер.

Воскрешаются чисто романтические концепции: человек и окружающий мир, человек и общество, различные градации любовных чувств, автобиографические темы.

Используются выразительные средства, характерные для романтической музыки. Главное средство выразительности – мелодия.

Поздние произведения Шостаковича – его поздние квартеты, вокальные симфонии, Щедрин «Анна Каренина».

**Методические материалы ОПОП 44.03.05.**

**Дополнительный музыкальный инструмент.**

**Развитие слухо-двигательных представлений.**

**Транспонирование или транспозиция** (от лет. transpositio-перестановка, перемещение), - перенесение музыкального произведения или его части в новую тональность. Музыкальный термин «тональность» появился в середине 19 века. Под ним стали понимать высотное положение лада, т.е. высоту звуков лада, определяемую положением тоника на той или иной ступени музыкального звукоряда. Понятие лада выражает лишь соотношение ступеней данного звукоряда по высоте и их функциональную взаимосвязь, а конкретную высоту звуков лада определяет тональность. Единство обоих понятий в музыкальный термин выражается в термине «ладотональность», на практике же он обычно заменяется понятием «тональность».

Тональность - важный элемент музыкальной выразительности. Цель транспозиции - приспособить произведение для исполнения высоким или низким голосом, инструментом другого диапазона или строя, облегчить чтение нот. Транспортирование музыкальных произведений производится с целью: а) облегчить исполнение музыкального произведения, если его первоначальная тональность высока и низка для данного голоса, музыкального инструмента; б) облегчить исполнение партий на некоторых музыкальных инструментах; в) с педагогической целью, если первоначальная тональность музыкального произведения имеет большое количество ключевых знаков и затрудняет чтение нотной записи музыкального произведения; г) с творческой целью, если композитор переносит в другую тональность целые части музыкального произведения, пользуясь транспонированием, как средством музыкальной выразительности.

Транспонирование логично рассматривать как простейший элемент импровизации. С помощью транспонирования у начинающих планомерно воспитывается свободная зрительной слухо-моторная ориентация на клавиатуре. Транспонирование направлено на оптимальное использование способов извлечения звука, приёмов игры, штрихов, динамики и артикуляции, помогает найти наиболее удобные технические средства исполнения, аппликатуры, позицию. Развивать слуховые и внеслуховые ощущения тональностей необходимо на протяжении всего обучения музыке. Транспонирование по нотам является более сложным процессом, чем чтение нот с листа. Поэтому транспонирование по нотам должно предшествовать обучение чтению нот с листа и транспонирование по слуху: чтение с листа воспитывает умение превращать ноты видимые в слышимые,

транспортирование по слуху - умение воспроизводить «внутри слышимую» музыку в разных тональностях.

Содержанием обучения транспонирования по нотам является последовательное формирование, развитие и укрепление ладотональных, слухо-двигательных и зрительно-слуховых представлений. Обучение транспонированию по нотам складывается из двух основных фаз:

1) обучение транспонированию по слуху и чтению с листа;

2) обучение транспонированию по нотам.

Задачи 1-ой фазы - формирование и развитие слухо-двигательных и зрительнослуховых представлений музыкального материала: а) вызывал при зрительном восприятии соответствующие слуховые представления; б) подбирался на инструменте по слуху в тех тональностях, в которых начнётся транспонирование по нотам. 2-ой фазы - комплексное обучение: игра по слуху и чтение с листа.

**Под игрой по слуху** мы понимаем исполнение на инструменте материала, усвоенного на основе музыкальной слуховых представлений без помощи нот. Успешность игры по слуху зависит от прочности и степени развития слуходвигательной взаимосвязи. Задачи, от которых во многом зависит успешность этой формы музицирования: 1) выявить наличие слуховых представлений; 2) систематизировать их; 3) способствовать дальнейшему их формированию и развитию; 4) постоянно проводить работу по укреплению слухов двигательной взаимосвязи. Воспитываются навыки игры по слуху в процессе подбора музыкального материала по слуху. Подбор имеет две формы:

1) усвоение музыки в первоначальной тональности,

2) усвоение музыки в новой тональности.

В процессе подбора и транспонирования развивается музыкальная память, воспитывается музыкальный вкус, вырабатывается слухо-двигательная взаимосвязь; постигается слухом ритм, элементы лада, тональности, гармонические средства (интервалы, аккорды), закономерности развития мелодии и гармонии, приобщение к ощущению музыкальной формы. Если имеются ясные слуховые представления мелодии, то, несмотря на отсутствие игровых навыков, при желании возможно подобрать её на инструменте. Самая доступная форма проявления музыкально-слуховых представлений - пение. Особое внимание следует обращать на наличие слуховых представлений, умение воспринимать, запоминать и воспроизводить музыкальный материал. Отдельные звуки, мелодические

интервалы, небольшие попевки проигрываются на инструменте, и воспроизводятся голосом без инструмента.

Представление о характере мелодии, различие и сравнение темпа, штриха, особенности лада (мажора, минора) - развивает эмоциональную отзывчивость на музыку, умение мыслить музыкальными образами. После песен и попевок следует приступать к подбору мелодий на инструменте. Игра с показа: 1) обучающийся и педагог за инструментами, 2) краткое объяснение - постановка руки, простейшие приёмы звукоизвлечения, 3) задача обучающегося - не глядя на клавиши своего инструмента, найти, исполнить заданный звук ровно, певуче, 4) усложнение - звуки задают в среднем, нижнем, верхнем регистрах, длинные (целые, половинные), короткие (четверти, восьмые), без счёта вначале, затем со счётом, 5) далее следует приступать к разучиванию простейших мелодий (педагог следит, требует - правильная посадка, постановка инструмента, рук, пальцев, не смотреть на клавиатуру, слушать звуки). Хорошо усвоенную мелодию обучающийся самостоятельно транспонирует в одну, две тональности. При проверке обучающийся должен исполнить мелодию свободно, выразительно, красивым звуком.

Мелодии, строящиеся по ступеням гаммы и звукам трезвучия, позволяют осуществлять обучение на основе так называемой позиционной игры, при которой сохраняется положение кисти руки, исключаются подкладывание и перекладывание пальцев. Все это воспитывает у исполнителей аппликатурную организованность.

Данные методические указания:

1. облегчают подбор и транспонирование,

2. способствуют зарождению и налаживанию первичной слухо-двигательной взаимосвязи,

3. дисциплинируют работу пальцев,

4. закрепляют правильные игровые навыки.

**Воспитание ритма слухом, ритмический рисунок.** Все упражнения начинают с правой руки, затем и левой, конечный этап - двумя руками. На клавиатуре мелодия хорошо запоминается и в целях координации движений пальцев обеих рук, мелодию лучше поиграть в разных тональностях, по фразам поочередно, синхронно двумя руками. На клавиатуре в процессе игры с показа усваиваются простейшие сочетания басов и готовых аккордов. На основе усвоенного каждой рукой отдельно музыкального материала обучающиеся с показа овладевают элементарными навыками игры двумя руками. В процессе обучения обучающийся приобретает все, что требуется

для игры: простейшие слуховые представления, расположение клавиш на инструменте, элементарные игровые навыки.

**Первичный исполнительский анализ произведения.**

Исполнительский анализ музыкального произведения взаимосвязан с целостным его анализом. Поэтому прежде, чем говорить о его сути, необходимо хотя бы в общих чертах изложить суть методики целостного анализа музыкального произведения. Известно, что в теоретическом музыкознании методика целостного анализа музыкального сочинения в нашей стране утвердилась в середине 60-х годов \работы Л. Мазеля, В. Цуккермана, И. Способина\ и получила дальнейшее развитие в последующие годы в их трудах и в трудах других советских музыковедов.

По определению Л. Мазеля суть целостного анализа состоит в том, что он направлен на разбор произведения, зафиксированного в нотной записи. "Разбор, о котором идет речь, - пишет он, - не проходит мимо социально-исторических и художественных связей произведения, однако акцентирует его собственную индивидуальную выразительность, содержащиеся в нем творческие находки, его неповторимое своеобразие в отражении явлений действительности, в передаче общезначимых идей и чувствований. При этом весьма важно, что образный смысл произведения раскрывается, прежде всего, посредством анализа его структуры и средств". В этом определении указаны цель и методика анализа музыкального произведения:

а/ определение связей между образным смыслом произведения и его структурой и средствами выразительности;

б/ поиск черт индивидуальной выразительности произведения, авторских находок, своеобразия, т.е. того, что можно сообщить понятием "художественное открытие".

Главная цель метода анализа - изучение произведения как целостной системы, взятой во взаимосвязях взаимодействии всех основных выразительных средств, в единстве содержания и формы.

Первый этап целостного анализа – создание единого гармонического, интонационно-образного представления о произведении. Опирается на развитый интонационный слух исполнителя как важнейший инструмент познания музыкального произведения.

Профессиональный целостный анализ сочинения невозможен только на основе анализа нотного текста без богатых, емких слуховых представлений исполнителя.

Второй этап целостного анализа связан с анализом элементов содержания и формы произведения для получения информации об их участии в формировании образно-эмоционального смысла произведения.

Третий этап целостного анализа музыкального произведения направлен на установление взаимосвязей между художественным уровнем произведения и средствами его воплощения.

Современное развитие методики и теории целостного анализа, а также появление трудов, раскрывающих некоторые закономерности

исполнительской выразительности, дают возможность на новой основе подойти к методике анализа музыкального произведения.

Так как конечной целью работы музыканта над произведением является его исполнение, то круг проблем и вопросов исполнительского анализа, подход к различным сторонам произведения должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения.

Сохраняя основные принципы целостного музыковедческого анализа, исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных вариантах интерпретации произведения, о правомерности использования тех или иных исполнительских приемов, о соответствии их стилю сочинения.

Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения является, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя -это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления. Поэтому исполнительский анализ не всегда может охватывать все стороны произведения, но обязательно должен быть целенаправленным, т.к. анализирующий в процессе интерпретации произведения должен доказать верность теоретических положений, возникших при теоретическом изучении сочинения.

Исполнительский анализ сочинения должен ответить на следующие вопросы:

1. Каково эмоционально-образное содержание произведения /анализ музыкальных средств, при помощи которых композитор передает содержание сочинения/.

2. Какими выразительными исполнительскими средствами музыкант может наиболее убедительно воплотить художественно-образное содержание произведения /анализ темпа, динамики, агогики, тембра, фразировки, штрихов и т.п., создающих в комплексе художественный образ/.

3. Какие технические, ритмические, интонационные ансамблевые другие трудности могут возникнуть в процессе реализации исполнительского замысла и пути их преодоления.

Кроме того, целесообразно рассмотреть различные редакции произведения.

Первый раздел исполнительского анализа музыкального произведения - музыкально-теоретический анализ, направлен на изучение общемузыкальных средств выразительности, способствующих созданию художественного образа /анализ мелодии, гармонии, ритма, динамики, формы и т.д./.

Второй раздел исполнительского анализа - анализ выразительных исполнительских средств. Его цель - поиск и определение средств и приемов, при помощи которых художественно-образное содержание произведения, выявленное в ходе целостного музыкально-теоретического анализа, можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно.

Эти взаимосвязанные исполнительские средства музыкальной выразительности можно разделить на два вида:

1. Общеисполнительские, не зависящие от вида музыкального исполнительства /исполнительской специальности/. К ним относятся темп, ритм, метр, агогика, динамика, фразировка и т.д./.

2. Специальные выразительные исполнительские средства, которые, присущи данному виду исполнительства /инструменту/ - звук, звуковысотная интонация, тембр, вибрато, штрихи, артикуляция. Необходимо также помнить о том, что средства музыкальной выразительности во всех исполнительских специальностях, в том числе и у играющих на духовых инструментах, самым тесным образом связаны с исполнительскими средствами.

Третий заключительный раздел исполнительского анализа - анализ технических трудностей, включающий рассмотрение звуковых, интонационных, аппликатурных, штриховых, ритмических, ансамблевых и других трудностей, связанных со спецификой инструмента. Анализ технических трудностей важен в основном для этапа разучивания музыкального произведения, и переходить к нему нужно, как правило, после ясного представления исполнителем художественно-образного содержания произведения. Целостный исполнительский анализ музыкального произведения в значительной мере способствует составлению исполнителем предварительного плана работы над музыкальным произведением. Ниже приводится один из вариантов такого анализа.

1. Историко-стилистический анализ

Характеристика общественно-исторических условий жизни и деятельности композитора, его эстетических взглядов и основных черт творчества.

2. Анализ художественных выразительных средств данного произведения

Целостный художественно-образный анализ мелодики, гармонии, метроритма, темпа, динамики, тембра, фактуры; определение границ частей музыкального сочинения, структуры каждой из частей; сопоставление музыкально-тематического материала и определение глубины его контраста или тематического единства; определение формы целого музыкального произведения; жанровый анализ; определение и сопоставление частных кульминаций и нахождение главной, центральной кульминации части или всего произведения.

3. Анализ выразительных исполнительских средств

Анализ приемов, при помощи которых художественно-образное содержание произведения можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно; анализ использования темповых колебаний, динамических оттенков, тембровых красок, различных способов звукоизвлечения интонации и штрихов, артикуляции, фразировки в зависимости от создаваемого характера образа, эмоционально-выразительных и формообразующих задач.

4. Анализ технических исполнительских трудностей

Оценка интонационных, темповых, ритмических, штриховых, аппликатурных и др. технических трудностей, связанных со спецификой данного инструмента и нахождение путей их преодоления.

Прежде чем перейти к анализу выразительных средств исполнителя необходимо еще раз уяснить разницу между средствами художественной выразительности музыки (мелодия, гармония, фактура, полифония, форма и другие элементы музыкального языка) и выразительными средствами исполнителя /звук, темп, метроритм, динамика, тембр, интонация, штрихи, артикуляция, фразировка/. В процессе подлинно художественного исполнения все элементы выразительности находятся в органичном взаимодействии, каждый зависит от другого и вместе с тем воздействует на него.

Первые из них несут объективную информацию о сочинении. Они являются средствами художественной выразительности композитора и не являются выразительными средствами исполнителя. Однако они диалектически взаимосвязаны с выразительными средствами исполнителя и оказывают самое непосредственное влияние, как на формирование исполнительского художественного образа, так и на выбор исполнительских средств.

**МИНОБРНАУКИ РОССИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. М. АКМУЛЛЫ» ИНСТИТУТ ПЕДАГОГИКИ**

**Р. Ф. Хайбуллина**

# ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

*Рекомендовано УМО по образованию в области подготовки педагогических кадров в качестве учебного пособия для осуществления образовательной деятельности по направлению 44.03.01 (44.03.05) Педагогическое образование*

**Уфа 2015**

**УДК 5.24**
**ББК 25.1**
**Х64**

**Хайбуллина, Р. Ф. Инстументально-исполнительская деятельность учителя музыки:** учеб. пособие [Текст]. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2015. – 140 с.

В пособии педагогическое инструментальное исполнительство представлено как вид художественной деятельности, основанной на развитии способностей и системе знаний, обеспечивающих ее успешность в контексте образовательного процесса. Рассматриваются различные стороны фортепианно-исполнительской деятельности педагога-музыканта, особенности ее освоения в образовательном процессе педагогического вуза. Также в систематизированном виде представлены основные положения теории фортепианной игры, которыми должен руководствоваться пианист в своей деятельности.

Пособие предназначено для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 (44.03.05) Педагогическое образование, профиль «Музыкальное образование», получающих степень (квалификацию) «бакалавр». Издание призвано способствовать творческому освоению комплекса музыкально-исполнительских дисциплин.

**Рецензенты:**
Н. М. Гарипова, канд. пед. наук, доцент (БГПУ);
Р. Г. Рахимов, д-р искусствоведения, профессор (УГАИ).

**ISBN 978-5-87978-906-5**

©Издательство БГПУ, 2015
©Р. Ф. Хайбуллина, 2015

# Введение. Компетентностный подход в инструментально-исполнительской подготовке будущих учителей музыки

*Компетентность – это обладание*
*соответствующими знаниями и способностями,*
*позволяющими человеку обоснованно судить*
*об определенной области*
*и эффективно действовать в ней.*
*А.В. Хуторской*

В условиях современного российского социума, характеризующегося динамичными процессами и качественно новыми явлениями в различных его сферах, возросла потребность в творчески мотивированных и интеллектуально развитых гражданах. Поэтому вполне обоснованным стал происходящий сегодня кардинальный поворот в различных областях высшего образования, детерминированный целью переориентации стратегии подготовки специалиста с узкопрофессиональной направленности на развитие его универсальных качеств.

В соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению 050100 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование», к моменту окончания вуза у студента должны быть сформированы разнообразные компетенции, обеспечивающие ему осуществление педагогической и культурно-просветительской деятельности, объектами которой выступают обучение, воспитание, развитие, просвещение и непосредственно образовательные системы. В проекте ФГОС ВО по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование» предусматривается расширение круга видов профессиональной деятельности бакалавра педагогического образования – к педагогической и культурно-просветительской добавляются исследовательская и проектная (последняя – для академического бакалавра). Таким образом, профессиональная активность выпускника ориентируется на преобразование социальной среды, или, иными словами, на формирование высокого уровня культуры окружающих людей. Вполне обоснованно в такой ключевой позиции меняется взгляд на подготовку специалистов данной квалификации, исходя из чего на первый план выступает необходимость преодоления дискретно-дисциплинарной модели процесса обучения в пользу интегративного подхода.

Данный подход предполагает взаимосвязанность различных видов учебной деятельности студентов (например, учебно-исполнительской, учебно-педагогической, творческой и др.), что открывает широкие возможности для формирования у обучающихся системных знаний о сущности и содержании музыкально-педагогической деятельности, расширения

представлений о ее роли, функциях и особенностях в контексте современного образовательного процесса, вооружения универсальными умениями ее организации. Однако такое видение решения проблемы обусловливает необходимость оптимизации профильной подготовки студентов, в частности, по исполнительским дисциплинам. Ее содержание должно быть направлено на обеспечение широкого и свободного применения и развития будущим педагогом-музыкантом имеющихся у него общепрофессиональных и специальных (профильных) компетенций в соответствии с характером выполняемой деятельности.

Подготовка специалистов для системы общего музыкального образования в современных условиях ведется в вузах по направлению Педагогическое образование, профиль «Музыкальное образование», степень (квалификация) «бакалавр». При этом профессиональная готовность выпускника характеризуется набором компетенций, конкретизированных ФГОС-3 в виде требований к результатам освоения основных образовательных программ. Различают общекультурные компетенции, общие для всех обучающихся и всех специалистов; профессиональные, относящиеся к определенному направлению деятельности; специальные, отражающие специфику предметной сферы. Таким образом, качество профессиональной подготовки учителя музыки должно определяться сформированностью у него всех этих компетенций, что отражено на рисунке 1.

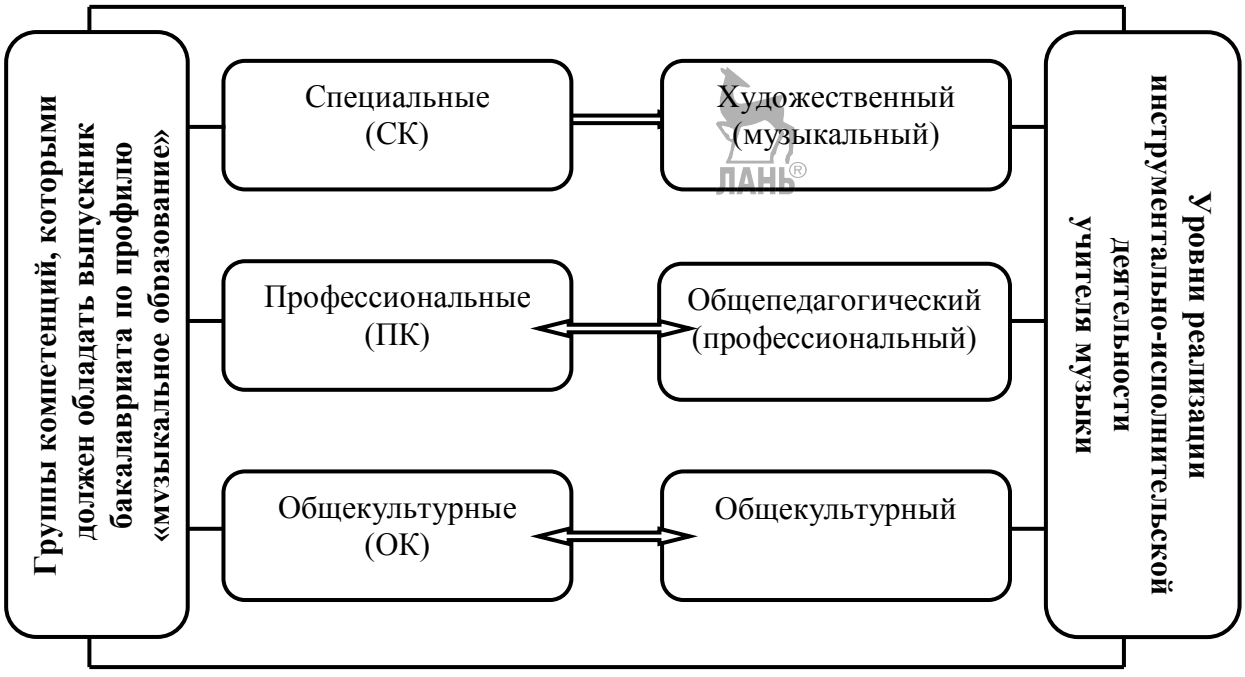



**Рис. 1. Компетентностно-уровневая схема реализации инструментально-исполнительской деятельности учителя музыки**

Уровень освоения соответствующих компетенций характеризует профессиональную компетентность специалиста и выступает его интегральной профессионально-личностной характеристикой, включающей систему ценностей и отношений, знания, опыт, представления, программы (алгоритмы) деятельности, творческие способности, которые позволяют реализовать компетенции[1]. При этом основная идея компетентностного подхода заключается в том, что «главный результат образования – это не отдельные знания, умения и навыки, а способность и готовность человека к эффективной и продуктивной деятельности в различных социально значимых ситуациях. В связи с этим, … доминирующим является представление не просто о «наращивании объема» знаний, а о приобретении разностороннего опыта деятельности»[2].

В свете сказанного профессиональная компетентность учителя музыки может быть рассмотрена как способность к деятельности, направленной на творческое преобразование существующей действительности с целью создания условий, способствующих духовному развитию личности ученика средствами музыки. В данном случае под условиями мы понимаем «внешние и внутренние обстоятельства, благоприятствующие действию факторов развития»[3]. В единстве с целями педагогического процесса они образуют педагогические системы, которые могут быть рассмотрены на разных уровнях: педагогическая система образовательного учреждения, педагогическая система каждого конкретного учителя, преподавателя, педагогическая система отдельного учебного курса, предмета, темы, конкретного занятия и т.д. Элементами педагогической системы выступают педагогические цели и содержание; методы, средства, организационные формы обучения и воспитания; сами педагоги и обучающиеся[4].

Таким образом, профессиональная деятельность педагога-музыканта предстает как процесс создания таких педагогических систем, ядром которых выступает музыкальное искусство. Особенностью подобных систем является то, что достижение педагогической цели в них во многом зависит от достигаемого художественного результата. В этом случае профессиональная компетентность учителя музыки будет проявляться в способности к художественно-педагогическому творчеству, в котором непосредственно создаваемый им мир музыкальных образов становится частью педагогиче-

---

[1] Борытко Н. М. Профессионально-педагогическая компетентность педагога // Интернет-журнал «Эйдос». – 2007. – 30 сентября. – http://www.eidos.ru/journal/2007/0930-10htm; Загвязинский В. И. О компетентностном подходе и его роли в совершенствовании высшего образования: доклад на Ученом совете Тюменского государственного университета 18.01.2010 г.- http://www/utmn/ru/showdoc/2241; Сорокопуд Е. В. Педагогика высшей школы. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011.

[2] Иванова О. Е. Компетентностный подход в соотношении со знаниево-ориентированным и культурологическим. – http://webcashe.googlecontent.com/search?q=cashe:4Vpz2oWQyQ4J:www.eidos.ru/

[3] Педагогический словарь: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. И. Загвязинский, А. Ф. Закирова, Т. А. Строкова и др.; под ред. В. И. Загвязинского, А. Ф. Закировой. - М.: Издательский центр «Академия», 2008. – с. 30.

[4] Новиков А. М. Методология образования. – М.: «Эгвес», 2006.

ской реальности и начинает влиять на подрастающего человека в той же мере, как воздействуют на него те или иные факторы социальной действительности. Поэтому логичной становится переориентация инструментально-исполнительской подготовки будущих учителей музыки в процессе обучения с решения узкоспециальных задач на развитие универсальных навыков, интегрирующих общекультурные, психолого-педагогические, музыковедческие и собственно музыкально-исполнительские аспекты.

Таким образом, качество инструментально-исполнительской деятельности учителя музыки будет зависеть от степени освоения соответствующих компетенций, относящихся ко всем уровням, предусмотренным Основной образовательной программой, – общекультурных, профессиональных, специальных. К ним в первую очередь могут быть отнесены следующие:

– владеет культурой мышления, способен к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1); способен понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества (ОК-3); готов к взаимодействию с коллегами, к работе в коллективе (ОК-7); готов к толерантному восприятию социальных и культурных различий, уважительному и бережному отношению к культурным традициям (ОК-14);

– осознает социальную значимость своей будущей профессии (ОПК-1); владеет основами речевой профессиональной культуры (ОПК-3); способен нести ответственность за результаты своей профессиональной деятельности (ОПК-4); способен к подготовке и редактированию текстов профессионального и социально значимого содержания (ОПК-6);

– способен реализовывать учебные программы базовых и элективных курсов в различных образовательных учреждениях (ПК-1); способен организовать сотрудничество обучающихся и воспитанников (ПК-6); способен разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы для различных категорий населения, в том числе с использованием современных информационно-коммуникационных технологий (ПК-8); способен профессионально взаимодействовать с участниками культурно-просветительской деятельности (ПК-9); способен к использованию отечественного и зарубежного опыта организации культурно-просветительской деятельности (ПК-10); способен выявлять и использовать возможности региональной культурной образовательной среды для организации культурно-просветительской деятельности (ПК-11);

– способен исполнять на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией учащихся разного возраста (СК-3); владеет навыками пения под собственный аккомпанемент произведений различной трудности, предусмотренных школьной программой (СК-

5); способен вести просветительскую работу по музыкально-эстетическому воспитанию, образованию и развитию учащихся (СК-8)[5].

Отметим, что педагогическое музицирование не может быть ограничено сугубо музыкальной сферой и будет всегда шире в силу стоящих перед ним педагогических задач. В то же время особый статус музыкально-педагогической деятельности определяется тем, что она представляет собой, пожалуй, единственный на сегодняшний день пример непосредственного включения «живого» искусства в общеобразовательный процесс. При этом именно наличие у педагога определенного музыкально-исполнительского опыта становится условием наиболее полного проявления духовно формирующих функций искусства в условиях школьного урока музыки. Поэтому к вышеперечисленным компетенциям мы считаем необходимым добавить такие, как: способен осуществлять отбор ценностно-ориентированного содержания для проведения музыкальных занятий и музыкально-просветительской деятельности с использованием инструментально-исполнительских навыков; способен применять имеющиеся инструментально-исполнительские навыки для решения профессиональных задач в области педагогической и культурно-просветительской деятельности. Подробно их содержание будет освещено в соответствующих параграфах.

ЛАНЬ®

[5]Примерная основная образовательная программа высшего профессионального образования. - Направление подготовки 050100 Педагогическое образование. - Профиль «Музыка». - Квалификация (степень) выпускника – бакалавр. - Утверждено приказом Минобрнауки России от 17 сентября 2009 г. № 337. - ФГОС ВПО утвержден приказом Минобрнауки России от 22 декабря 2009г. № 788.

# Глава I. Общая характеристика исполнительской деятельности учителя музыки

Одним из приоритетных направлений образовательной политики российского государства на современном этапе является создание условий для повышения качества образования на всех его ступенях, что должно стать основой для социально-экономического и духовного развития страны. При этом весьма существенным является признание на государственном уровне ведущей роли педагога в достижении целей образования, что, в свою очередь, подчеркивает значимость проблемы совершенствования профессиональной подготовки педагогических кадров, от которых, в конечном счете, и будет зависеть его дальнейшее развитие[6]. Несомненно, что поиск решений встающих при этом задач следует вести в единстве педагогических инноваций и преемственности традиций отечественного профессионального образования. Таким образом, представляется логически обоснованным начать рассмотрение феномена профессионально-педагогического инструментального исполнительства с обращения к основным направлениям развития и научного осмысления музыкальной деятельности как формы социальной активности, связанной с воспитанием подрастающего поколения.

## 1.1. Исполнительская деятельность педагога-музыканта в историческом контексте становления отечественного образования

*Без знания прошлого*
*нельзя понять настоящее*
*и разглядеть будущее.*
*Г. В. Ф. Гегель*

Профессиональная деятельность учителя-музыканта как самостоятельный феномен полиаспектной интеграции социально-педагогических явлений сравнительно недавно стала привлекать внимание исследователей. Однако представления о музыкально-педагогической деятельности и требованиях к ней формировались и развивались на протяжении длительного исторического периода, своеобразно преломляясь во взглядах на музыкальное воспитание и обучение, существовавших в России в ту или иную эпоху.

Отметим, что современная отечественная система музыкального воспитания своими корнями уходит в народное музыкальное искусство, которое, зародившись в недрах языческой религии восточных славян задолго до

[6]Национальная доктрина образования в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46741. – 04.02.2011.

образования древнерусской государственности и принятия христианства, постепенно сформировалось в развитый пласт культуры, включавший огромное количество образцов самых различных по своему содержанию и предназначению вокальных и инструментальных образцов. Все это должно было служить действенным средством народного музыкального воспитания [7].

Чтобы оценить роль и место музыкального искусства в жизни Древней Руси, следует иметь в виду, что оно, формируясь, прежде всего, как языческий обряд, не могло существовать в отрыве от другой деятельности человека – хозяйственной, общественной, культовой. Логично предположить, что обрядовые действа, где неразрывно были связаны и музыка, и слова, и танцы, согласно языческому мировоззрению древних славян, должны были играть в их жизни не меньшую, а может, даже большую роль, чем иные формы их деятельности. Ведь и урожай, и удача на охоте, здоровье близких людей, да и собственное здоровье зависели, по их представлениям, от того, насколько удавалось вызвать расположение того или иного божества в процессе ритуального действия. Таким образом, научиться самому и научить младшее поколение как можно лучше исполнять обряды оказывалось столь же необходимым делом, как овладение трудовыми, воинскими, охотничьими и другими жизненно важными навыками человека той исторической формации. Не вызывает сомнений, что обозначенная установка должна была обусловливать всеобщность и обязательность соответствующего обучения и воспитания, которое осуществлялось как непосредственная передача опыта соответствующей (в современном понимании – музыкально-исполнительской) деятельности от старшего поколения к младшему.

Позднее, с принятием на Руси христианства в 988 году музыкальное воспитание сразу стало развиваться в двух направлениях – фольклорном, как это было ранее, и в русле православной традиции. При этом для музыкально-педагогических воззрений православной ориентации принципиальным было понимание природы и внутреннего смысла церковного пения и мирской музыки: богослужебное пение, в соответствии с принятой в то время на Руси точкой зрения, имело «божественное» происхождение и «музыкой» быть не могло. К ней относились мирские песни, плясовые наигрыши, которые в свете проповедуемого русской Церковью аскетизма встречали резкое осуждение со стороны духовенства, считались «играми бесовскими» и подлежали гонению и искоренению[8].

Для понимания общей логики процесса развития представлений о профессии педагога-музыканта как специфического рода деятельности

[7] Кашапова Л.М. Национальное музыкальное образование школьников: история, теория, практика: учеб. пособие для системы доп. проф. пед. образования и студ. муз. фак. пед. колледжей и вузов. – Уфа, 2004; Рапацкая Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

[8] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

особый интерес, с нашей точки зрения, представляет приоритет духовного начала в богослужебном пении и обучении ему. Главным требованием к певцам было – петь «духовно», т.е. осмысленно, внутренне «переживая» исполняемое песнопение. Более того, считалась недопустимой духовная «рассогласованность» между профессиональной деятельностью певчего (а он выступал и в качестве учителя менее опытных певцов) и образом его жизни, ибо как пение, так и поведение певца, по словам Феодосия Печерского, должны были подражать ангельскому[9].

Таким образом, одним из истоков направленности современной отечественной музыкальной педагогики на возвышение человеческого духа, воспитание нравственности и благородства в процессе музыкального образования и воспитания личности можно считать понимание богослужебного пения и личности исполнителя, характерное для православно-певческого образования, существовавшего на Руси еще в XVI веке.

В развитии общего музыкального образования народной ориентации все более явственно выступало обособление трех основных разновидностей, которые условно можно обозначить как языческую, народно-православную и скоморошью. Сущностные особенности каждой из них формировались на основе оценки музыкального искусства с соответствующих мировоззренческих позиций[10].

Выше нами была сделана попытка реконструировать музыкально-воспитательную установку разновидности языческого музыкального искусства.

Что же касается музыкального образования народно-православной традиции, то оно, как указывает Е. В. Николаева, формировалось под влиянием православно-религиозных влияний, с одной стороны, и сохраняющихся в быту языческих представлений о магической и пророческой функции музыки – с другой: со временем под влиянием православия народные представления о месте и значении музыки постепенно изменялись, а лирические песни, пляски и музыка все больше утрачивали связь с ритуалом[11].

В отличие от языческого и народно-православного направления, основной особенностью скоморошества была его профессиональная направленность, которая предполагала высокий уровень исполнительского мастерства. Чтобы его достичь, ему следовало учиться, как любому другому ремеслу[12]. Таким образом, скоморошество сформировалось как первый вид светской профессиональной музыкально-исполнительской деятельности на Руси.

Обучение народной музыке определялось в целом всеми особенностями, присущими культуре бесписьменного периода, то есть процесс музыкального воспитания не отделялся от исполнительской деятельности его

[9] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
[10] Там же
[11] Там же.
[12] Там же.

участников. Подчеркнём, что приобщение подрастающего поколения к народной музыкальной культуре происходило ненасильственно, путем непосредственного включения детей в совместную со взрослыми музыкальную деятельность. Таким образом, изначально музыкальное обучение на Руси базировалось на исполнительской деятельности тех, кто в данный момент выполнял роли наставников, «передатчиков» социального опыта, воплощенного в образцах музыкальной культуры того времени. Не лишним будет заметить, что такая форма обучения была характерна для музыкального воспитания как в области православного, так и народного искусства[13].

Дальнейшее развитие русской музыкальной культуры определялось тем отношением к музыке, которое складывалось в культурной среде русского государства, находящегося в течение длительного времени под влиянием православия, с одной стороны, и народной традиции – с другой: из всех «художеств» музыке отводилась низшая ступень, а профессия музыканта имела очень низкий общественный статус. Поэтому не случайно в начале XVIII в. в России не существовало специально организованных учебных заведений, которые готовили бы музыкантов того или иного профиля к профессиональной деятельности. Музыкальные кадры формировались тогда в Придворной капелле, придворном оркестре и многочисленных частных (в том числе и крепостных) оперных и инструментальных коллективах. Обучение в них поручалось музыкантам, приглашенным из-за границы, предпочтение отдавалось итальянским маэстро.

Наконец, в 1738 г. по указу императрицы Анны Иоанновны в городе Глухове Черниговской губернии было открыто первое в России профессиональное музыкальное учебное заведение. Целью его создания была подготовка певцов и музыкантов для придворного театра. Таким образом, музыкальное образование было выделено из сферы культуры и приобрело тем самым самостоятельный статус, но, будучи подчинено узкой цели – подготовке артистов для придворных и частных музыкально-художественных коллективов, оно по-прежнему вынуждено было черпать свои кадры среди иностранных музыкантов, занявших к тому времени главенствующее положение в музыкально-педагогической деятельности[14].

Дальнейшее развитие музыкальной жизни России обусловливалось различными и противоречивыми культурными реалиями. С одной стороны, занятие музыкой не считалось серьезным делом, а профессия музыканта была уделом представителей низших слоев общества. С другой стороны, любительское музицирование постепенно становилось необходимым атрибутом светской жизни, поэтому «дворянские дети музицировали с детства вне зависимости от природных данных»[15]. В немалой степени этому спо-

[13] НиколаеваЕ. В. История музыкального образования. Древняя Русь: конец X – сер. XVII столетия: учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
[14] Рапацкая Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
[15] Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967. - с. 131.

собствовало все большее распространение фортепиано, которое к концу первой половины XIX столетия становится обычным музыкальным инструментом дворянского дома.

К этому времени в России в музыкальном воспитании сложилось два резко разграниченных направления – для привилегированных сословий и для народа. Обучение первых велось в специальных классах, существовавших при женских институтах, Пажеском и Морском корпусах, частных гимназиях. Здесь обучали пению и игре на музыкальном инструменте, в первую очередь – фортепиано. Занятия вели профессиональные музыканты, как правило, иностранные (среди них можно назвать немецкого пианиста А.Гензельта, с 1838 года жившего в Петербурге, ирландского пианиста Дж.Филда), и направлено оно было на приобретение обучающимися исполнительских навыков, необходимых для того, чтобы «блистать» в обществе[16].

Для простого сословия существовали школы – фабрично-заводские, церковно-приходские и т.д. Музыкальные занятия в них считались не обязательными, но все же желательными – их целью было религиозно-нравственное воспитание. Они сводились к пению простых песен и молитв. Как правило, уроки пения вели не специально подготовленные учителя, а кто-либо из «духовного звания»: священник, дьякон, псаломщик. Обучение проходило с голоса, ни о каком усвоении музыкальной грамоты речи не велось[17].

Таким образом, к середине XIX столетия в России все еще не существовало какой-либо системы профессионального музыкального, в том числе и музыкально-педагогического образования. Музыкально-педагогическая деятельность в целом в стране развивалась стихийно и могла осуществляться как музыкантами-профессионалами, так и не подготовленными для этого людьми. Подчеркнем, что общим и основным требованием к учителю музыки было владение им музыкально-исполнительскими навыками. Однако требования к их уровню были различны: обучением детей привилегированного сословия могли заниматься лишь музыканты, обладающие высоким профессионализмом, тогда как для массового музыкального воспитания это считалось не обязательным.

С общим подъемом буржуазно-демократического движения в 60-е годы XIX века русская художественная культура вступает в новую фазу своего развития. В России интенсивно начинает расти просветительское движение во всех областях науки и искусства. Эти тенденции не могли не сказаться и в области музыкального воспитания и образования. Деятели музыкального просвещения (М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, А. Н. Серов, Д. В. Стасов и др.) ставили перед собой важные, взаимно связанные задачи:

[16] Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983; Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.
[17] Там же

приобщение к серьезному искусству большого круга любителей музыки путем их художественного воспитания и развитие музыкального профессионализма на основе специальной подготовки исполнителей и педагогов.

Обозначившаяся необходимость развития профессионализма во всех видах музыкальной практики привела к открытию в 1862 г. в Петербурге, а в 1866 г. в Москве первых консерваторий, которые возглавили соответственно А. Г. Рубинштейн и Н. Г. Рубинштейн. Отметим, что обучение во вновь созданных учебных заведениях было платным, отличалось узкопрофессиональной исполнительской направленностью и не предусматривало музыкально-педагогической подготовки[18].

В том же году, что и Петербургская консерватория, была открыта первая в России Бесплатная музыкальная школа, которой руководили М.А.Балакирев и известный русский хоровой дирижер Г.Я.Ломакин. Целью работы школы было – дать музыкальное образование тем, кто не имел возможности оплачивать занятия. Обучение было направлено на общее музыкальное развитие учащихся и включало элементарный класс, сольфеджио, одиночное пение, церковное пение, а также теорию музыки и игру на скрипке для желающих стать впоследствии учителями церковного пения.

Таким образом, можно сказать, что открытие Бесплатной музыкальной школы в 1862г. дало начало развитию профессионального музыкально-педагогического образования в России. Также нельзя не отметить, что идея разносторонней (а не узкоспециальной) исполнительской подготовки учителя-музыканта, положенная в основу обучения в Бесплатной музыкальной школе и получившая в дальнейшем широкое развитие в отечественной музыкальной педагогике, в настоящее время приобретает новое звучание в связи с переходом на двухуровневую систему высшего профессионального образования.

Невозможно переоценить значение деятельности одного из наиболее известных музыкантов-педагогов последней трети XIX века, автора трудов по вопросам народного образования, музыкальной педагогики и методики обучения С. В. Смоленского. Именно он одним из первых поставил вопрос о дифференциации музыкально-педагогического образования. Им было заявлено о необходимости специальной подготовки учителей-музыкантов, исходя из чего были сформулированы принципы воспитания и обучения таких специалистов, в частности: направленность обучения на осознанное приобретение профессиональных навыков, воспитание устойчивого интереса к избранной специальности, тесная связь обучения и практики[19]. Примечательно, что на них в значительной мере опирается и современная музыкальная педагогика.

[18] Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1967; Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983; Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.

[19] Из истории музыкального воспитания: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1990.

К концу XIX века Россия, благодаря усилиям передовых русских музыкантов и музыкальных деятелей, в первую очередь, А. Г. Рубинштейна, Н. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева и др., стала одним из мировых музыкальных центров. К числу важнейших достижений этого периода можно отнести следующие: открытие консерваторий, сыгравших главную роль в подготовке отечественных музыкантов-исполнителей высокого уровня; создание с целью обучения любителей музыки Бесплатной музыкальной школы, что оказало воздействие на становление теории и практики массового музыкального воспитания, получившего дальнейшее развитие в отечественной музыкальной педагогике; теоретическое осмысление насущных проблем музыкального воспитания и начало формирования отношения к профессии учителя музыки как особому виду музыкально-педагогической деятельности (С. В. Смоленский).

В конце XIX-начале XX вв. возникает новая волна культурно-просветительской деятельности интеллигенции в массах трудящихся. В этот период начинают формироваться и взгляды деятелей общего музыкального образования – Н. Я. Брюсовой, В. Н. Шацкой, Б. Л. Яворского и др. Все они видели в музыке мощное средство формирования личности. Поэтому характерным для них был поиск новых, более эффективных форм и методов музыкального воспитания.

Другим направлением их деятельности являлась подготовка учителей пения для школ. Одной из ведущих форм такой подготовки были бесплатные музыкально-хоровые классы, а также курсы при музыкальных учебных заведениях, где работали выдающиеся мастера хорового искусства: Н. М. Данилов, Василий и Виктор Калинниковы, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков[20].

Понимание необходимости целенаправленной подготовки учителя для проведения музыкальных занятий в школе нашло отражение в деятельности талантливого музыканта, просветителя и педагога А.Д.Городцова, организовавшего в 1896 году в Перми курсы руководителей народных хоров и учителей пения. Эти курсы готовили педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ, в том числе – сельских. В обучение входило не только хоровое пение, управление хором, игра на музыкальном инструменте, но и работа над выразительностью слова, элементами драматизации, что и в наши сохраняет свою актуальность[21].

В этот период интенсивно, как никогда ранее, развивалось и профессиональное музыкальное образование. Благодаря организации отделений РМО в Архангельске, Баку, Владивостоке, Казани, Одессе, Ростове-на-Дону, Тобольске и многих других городах, в них были открыты различные

[20] Халабузарь П. В., Попов В.С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания: учебное пособие. – М.: Музыка, 1989.

[21] Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе: учеб.пособие для студ. пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1983.

**МИНОБРНАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**
**Башкирский государственный педагогический университет им. М.Акмуллы**

**Л.Н.Каримова**

# Основы хормейстерской подготовки студентов педагогического вуза

*Учебное пособие*



**Уфа 2016**

**УДК 78.087.68**
**ББК 85.314.1**
**К 57**

**Каримова Л.Н. Основы хормейстерской подготовки студентов педагогического вуза**: учебное пособие. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2016. – 108 с.

Учебное пособие «Основы хормейстерской подготовки студентов педагогического вуза» предназначено для студентов педагогического вуза, обучающихся по направлению «Педагогическое образование» профиль «Музыкальное образование». В пособии рассматриваются теоретические и практические вопросы хормейстерской подготовки студентов на основе дисциплин дирижерско-хорового цикла, направленных на формирование общекультурных и профессиональных компетенций обусловленных профилем.

Пособие будет полезно как преподавателям и студентам высших музыкально-педагогических учреждений, так и руководителям и участникам самодеятельных хоровых коллективов.

**Рецензенты:** ***Н.Ф.Гарипова,*** *д-р. искусствоведения, профессор (УГАИ);*
***И.Р.Левина,*** *канд.пед. н., доцент (БГПУ).*

© Изд-во БГПУ, 2016
© Каримова Л.Н., 2016

## Введение

При подготовке высших педагогических кадров в области музыкального образования дисциплины дирижерско-хорового цикла занимают особое место. Предметы этого цикла в большей степени, чем другие заключают в себе профориентационную направленность вузовского обучения, ориентируя студентов на системное постижение основ профессионального мастерства в вокально-хоровой работе с обучающимися.

Организация хормейстерской подготовки студентов музыкального отделения педагогического университета охватывает множество содержательных компонентов, направленных на формирование у будущих учителей музыки целого ряда специальных, профессиональных и общекультурных компетенций. Данная подготовка имеет превалирующее значение в образовательном процессе вузовского обучения и осуществляется на следующих предметах цикла дирижерско-хоровых дисциплин: «Хоровой класс и практическая работа с хором», «Класс хорового дирижирования и чтение хоровых партитур», «Хороведение и хоровая аранжировка», «Школьно-песенный репертуар», «Организация певческой деятельности» и др. Выбор вышеперечисленных дисциплин обусловлен решением задач всесторонней хормейстерской подготовки бакалавров музыкального образования и предполагает комплексное и последовательное приобретение теоретических знаний и практического опыта освоения учебного материала, результатом которого должна стать сформированность общекультурных и профессиональных компетенций, обусловленных профилем.

В учебном плане подготовки бакалавра по направлению 44.03.05.62 Педагогическое образование с двумя профилями подготовки профиль Музыкальное образование Института педагогики Башкирского государственного педагогического университета им.М.Акмуллы в группе дисциплин хормейстерской подготовки обозначены следующие компетенции, которые должны быть сформированы у студентов по окончании изучения курсов данного направления:

ОК-3 способность понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности базовыми культурными ценностями, современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества;

ПК-6 готовность к взаимодействию с учениками, родителями, коллегами, социальными партнерами;

ПК-9 способность разрабатывать и реализовывать, с учетом отечественного и зарубежного опыта, культурно-просветительские программы;

ПК-10 способность выявлять и использовать возможности региональной культурной образовательной среды для организации культурно-просветительской деятельности;

ПК-11 готовность использовать систематизированные теоретические и практические знания для определения и решения исследовательских задач в области образования.

Дисциплины хормейстерской подготовки, имея четкую практико-ориентированную направленность проводятся преимущественно в форме практических занятий, что позволяет реализовать деятельностный подход к образованию, лежащий в основе компетентностного подхода, предполагающего «формирование прагматически ориентированных универсальных (ключевых) и профессиональных компетенций» [6, с.121] и требующего «сущностных изменений во всех звеньях педагогической системы: в ценностях, целя и результатах обучения и воспитания; в содержании образования; в деятельности учителя, преподавателя, обучающихся; в технологическом обеспечении образовательного процесса; в образовательной среде» [там же, с.122].

По мнению исследователей А.А.Вербицкого и О.Г.Ларионовой «реализация компетентностного подхода невозможна в традиционном объяснительно-иллюстративном обучении, настроенном на передачу образцов по-предметно разбросанных знаний, умений и навыков» [цит. по 23]. Постепенность введения дирижерско-хоровых дисциплин в образовательный процесс подготовки бакалавра музыкального профиля в БГПУ им.М.Акмуллы позволяет системно и последовательно накапливать хормейстерские знания и умения, постоянно обогащая содержание деятельности через реализацию освоенных навыков в практике работы с вокально-хоровым коллективом на старших курсах, обеспечивая тем самым формирование индивидуального осознаваемого личного опыта студента, связанного с его будущей профессиональной деятельностью.

Кроме этого в процессе подготовки данного издания особое внимание было уделено теоретическим и практическим основам хорового искусства, направлениям и формам хорового исполнительства,

принципам организации хорового коллектива (в том числе детского хора, ансамбля), различным типам и видам хоров; классификации певческих голосов и необходимых элементов хоровой звучности; приёмам и методам работы дирижёра над партитурой; методологии управления хором, технологиям и способам хоровой работы.

Учебное пособие по основам хормейстерской подготовки студентов педагогического вуза разрабатывалось в соответствии с учебным планом подготовки бакалавра по направлению 44.03.05.62 Педагогическое образование с двумя профилями подготовки профиль Музыкальное образование и с рабочими программами дисциплин дирижёрско-хорового цикла – хоровым классом и практической работой с хором, хороведением, хоровой аранжировкой, хоровым дирижированием, чтением хоровых партитур и др. Помимо этого при подготовке учебного пособия учитывалась согласованность его содержания с историко-теоретическими предметами – музыкознание, теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ форм; и науками психолого-педагогического цикла – педагогика, психология, физиология детей школьного возраста.

ЛАНЬ

ЛАНЬ®

# ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ОСНОВ ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА

## РАЗДЕЛ 1.1 ХОРМЕЙСТЕРСКАЯ ПОДГОТОВКА УЧИТЕЛЯ-МУЗЫКАНТА

### 1.1.1 Структура хормейстерской подготовки студентов в педагогическом вузе

Хормейстерская подготовка студентов педагогического вуза, имеющая превалирующее значение в образовательном процессе вузовского обучения в связи с четкой профориентационной направленностью, ориентирующей студентов на системное постижение основ профессионального мастерства в вокально-хоровой работе со школьниками, охватывает множество содержательных компонентов, нацеленных на формирование у будущих педагогов-музыкантов целого ряда специальных, профессиональных и общекультурных компетенций, обозначенных выше.

Как отмечалось ранее, хормейстерская подготовка студентов педагогического вуза осуществляется на дирижерско-хоровых дисциплинах. Рассмотрим некоторые из них.

«Класс хорового дирижирования и чтение хоровых партитур», ведется на протяжении всего курса обучения, с первого по восьмой семестр. Она проводится в форме индивидуальных практических занятий, целью которых является формирование готовности к применению навыков и приемов дирижерской техники в процессе управления хоровым коллективом (ансамблем) и осуществлению на профессиональном уровне вокально-хоровой работы. В процессе изучения дисциплины студенты овладевают системой знаний по истории и теории хорового дирижирования, вырабатывают точность двигательной координации дирижерской техники, занимаются освоением разнообразных мануальных приемов, направленных на достижение наилучшей ансамблевой звучности для раскрытия идейно-образного содержания произведения и создания творческих исполнительских интерпретаций.

Курс «Хороведение и хоровая аранжировка» изучается во втором семестре первого курса и проводится в форме лекционных, практических и семинарских занятий. На лекциях рассматриваются наиболее сложные историко-теоретические и методические вопросы, практические и семинарские занятия направлены на закрепление пройденного в ходе лекций учебного материала. Изучение данного предмета дает возможность получения знаний в области хорового искусства в соотношении с особенностями управления хоровым коллективом, практического применения этих знаний в области творческого преобразования музыкального материала (переложений, обработок, гармонизаций и т.д.). В связи с этим в процессе подготовки данного издания особое внимание было уделено теоретическим и практическим основам хорового искусства, направлениям и формам хорового исполнительства, принципам организации хорового коллектива (в том числе детского хора, ансамбля), различным типам и видам хоров; классификации певческих голосов и необходимых элементов хоровой звучности; приёмам и методам работы дирижёра над партитурой; методологии управления хором, технологиям и способам хоровой работы.

Кроме этого в процессе изучения дисциплины студенты знакомятся с основными историческими этапами развития хорового исполнительства, художественно-исполнительскими возможностями хорового коллектива, методами разработки вокально-хоровых занятий, методологическими основами репетиционно-исполнительского процесса. В разделе «Хоровая аранжировка» студенты знакомятся с аранжировками, переложениями и обработками, выполненными выдающимися хоровыми композиторами, а также приобретают навыки переложения и аранжировки вокально-хоровых произведений на разные составы хора или ансамбля, постигая и закрепляя знания о художественных возможностях и особенностях звучания различных типов и видов хоров

Дисциплина «Хоровой класс и практическая работа с хором» представляет собой существенный раздел хормейстерской подготовки, изучается с третьего по восьмой семестр. Являясь практическим средоточием всех выше перечисленных дисциплин, «Хоровой класс и практическая работа с хором» аккумулирует содержание, цели и задачи каждого предмета в отдельности, позволяя наряду с приобретением новых знаний, умений и навыков применять их в практико-ориентированной

деятельности. Занятия в хоровом классе направлены на приобретение навыков всестороннего общения с хоровым коллективом. Во-первых, это участие студентов в хоре в качестве певцов, позволяющее им осваивать вокально-хоровые навыки в процессе пения в хоровом ансамбле, разбирая и исполняя лучшие образцы хорового творчества; во-вторых, это практическая работа с хором, где каждый студент выступает в качестве дирижера, хормейстера, овладевая профессиональными компетенциями в области хормейстерской подготовки, пробуя себя в качестве руководителя, пробуя свои организаторские, педагогические и музыкально-исполнительские способности.

Таким образом, хор музыкального отделения педагогического вуза, выполняя функции учебного и исполнительского коллектива и практически соединяя в себе учебное содержание, цели и задачи каждого предмета дирижерско-хорового цикла, является своего рода творческой лабораторией по подготовке будущих учителей музыки к реализации своих профессиональных компетенций в области дирижерско-хоровой (хормейстерской) подготовки.

### 1.1.2 Содержание дисциплин хормейстерской подготовки

Дисциплины хормейстерской подготовки направлены на приобретение профессиональной системы знаний, умений и практического опыта в области хорового искусства, являясь одними из основных профилирующих дисциплин профессиональной подготовки будущих учителей музыки, организаторов классной и внеклассной вокально-хоровой работы в школах, центрах эстетического воспитания, учреждениях дополнительного образования и т.п.

Дисциплины хормейстерской подготовки ориентированы на решение следующих задач:

- изучение методических принципов организации хорового коллектива (детского хора, ансамбля);
- рассмотрение классификации певческих голосов и необходимых элементов хоровой звучности;
- формирование системы знаний, приёмов и методов вокально-хоровой работы с хором;

- освоение методики управления хором, технологий и способов хоровой работы, стилей художественного общения, функций дирижёра;
- дополнение, углубление и расширение профессионального образования студентов;
- подготовка студентов к практической работе с хором.

Дисциплины хормейстерской подготовки предполагают согласованность с предметами историко-теоретического цикла – музыкознание, теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония и анализ форм; науками психолого-педагогического цикла – педагогика, психология, физиология детей школьного возраста.

Содержание дисциплин хормейстерской подготовки составляют методические принципы организации хорового коллектива (в том числе детского хора, ансамбля); специфические особенности школьной хоровой работы, возрастные особенности детей, их психология и физиология; классификация певческих голосов и необходимых элементов хоровой звучности; приёмы и методы работы дирижёра над партитурой; методология управления хором, технологии и способы хоровой работы, стили художественного общения, функции дирижёра.

Изучение дисциплин хормейстерской подготовки позволит студенту понять значение хорового пения в музыкально-эстетическом воспитании детей; познакомиться с основными историческими этапами развития хорового исполнительства и классификацией певческих голосов; исследовать певческие возможности детского голоса; постигнуть методологические основы репетиционно-исполнительского процесса. В результате изучения дисциплин хормейстерской подготовки студент сможет использовать приемы и средства в выработке наилучшей ансамблевой звучности и убедительных художественных результатов; выделять художественные и технические трудности в произведениях различного репертуара, написанного для детского (женского) и смешанного хора, намечать методы работы по их преодолению.

### 1.1.3 Искусство хорового пения как вид музыкального искусства

Искусство хорового пения – наиболее древний вид музыкального творчества. В нём сконцентрированы исторически важные, сложившиеся в многовековом развитии принципы и традиции. Хоровое искусство

постоянно находилось на стыках многих различных культурных течений, служило самым разным целям, использовалось и в культовом, и в светском значении. Несмотря на все сложности нынешнего времени, хоровое пение остаётся жизнеспособным и сегодня. Можно отметить даже некоторый возросший интерес к хоровой педагогике в последнее десятилетие, который объясняется тем, что хоровое и ансамблевое пение стало достаточно популярным в современной музыке, где хоровые партии часто используются в качестве бэк-вокала. Новый виток развития получили и вокальные ансамбли в самых различных сочетаниях голосов. Таким образом искусство хорового пения выдерживает соперничество со многими современными культуртехнологиями, которые имеют непосредственное воздействие на личность и духовный мир человека.

Хоровое пение в эстетическом воспитании людей всегда имело большое значение. Это отмечалось видными деятелями культуры, философами, мыслителями всех времён и стран. Вокально-хоровое исполнительство всегда основывалось на школьном обучении, где главной задачей, как для профессионального хормейстера, так и для школьного учителя музыки являлось приобщение воспитанников к музыкальной культуре путём активного вокально-хорового музицирования. Многовековой опыт музыкальной педагогики показывает, что эстетическое воспитание детей и юношества осуществлялось именно на базе хорового обучения, т.к. оно, доступно практически каждому человеку, имеет массовый характер, учитывает различные возрастные категории, использует разнообразные обучающие программы и т.д.

В хоровом обучении активизация познавательных процессов происходит по двум направлениям:

1) изучение музыкальной теории (теория музыки, гармония, полифония, музыкальные формы, стили и жанры);

2) развитие и становление индивидуальных исполнительских качеств, формирование личностного отношения к исполняемым произведениям.

Второе направление ценно тем, что инициирует развитие индивидуального эстетического вкуса, создавая позитивные условия для музыкально-эстетического воспитания в целом.

Хоровое пение на уроках музыки в общеобразовательной школе составляет существенный раздел. Программные требования включают

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

М. С. ОСЕННЕВА, В. А. САМАРИН

# ХОРОВОЙ КЛАСС И ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА С ХОРОМ

*Допущено*
*Учебно-методическим объединением по специальностям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 030700 — Музыкальное образование*

Москва
ACADEMA
2003

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314я71
О17

Рецензенты:
кафедра пения и дирижирования МГОПУ им. М.А.Шолохова
(зав. кафедрой — профессор *А.И.Медянников*);
кафедра методики преподавания дисциплин художественно-эстетического цикла
ИПК и ПРНО МО (зав. кафедрой — профессор *С.В.Лайне*)

**Осеннева М.С., Самарин В.А.**

О17 Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 192 с.

ISBN 5-7695-0972-4

В учебном пособии в соответствии с программой курса рассматривается теория вокально-хорового искусства, раскрывается методика работы с детским хоровым коллективом — рассказывается о воспитании у певцов вокально-хоровых навыков, достижении ансамбля, четкости дикции, об основных репетиционных приемах работы с отдельными хористами и всем коллективом, о подборе учебного и концертного репертуара, о подготовке к концерту и т.д. Особое внимание уделено основам организации и управления хоровыми коллективами в школе и в системе дополнительного образования. В приложении даются произведения для детского хора.

Может быть полезно учителям музыки, хормейстерам.

УДК 78.087.68(075.8)
ББК 85.314я71

ISBN 5-7695-0972-4

© Осеннева М.С., Самарин В.А., 2003
© Издательский центр «Академия», 2003

*Светлой памяти нашего Учителя,*
*Василия Федоровича Балашова,*
*профессора Московской консерватории,*
*посвящаем эту книгу*

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Хоровое пение всегда имело позитивный характер в музыкально-эстетическом воспитании школьников, свидетельством чему является история музыкального воспитания в России, об этом труды С. И. Миропольского, А. Н. Карасева, Д. Н. Зарина и др.

Значимостью хорового пения объясняется наименование в течение долгого времени школьного учебного предмета «Музыка» именно «Пением». И хотя сегодня учебный предмет называется «Музыка», пение и поныне понимается основополагающим началом постижения музыкального искусства, о чем некогда писал Н. Г. Чернышевский: «Пение первоначально и существенно подобно разговору»[1].

В этой связи хоровой класс является одним из основных исполнительских и практических дисциплин специального цикла профессиональной подготовки будущих учителей музыки, организаторов внеклассной вокально-хоровой работы в школах и центрах эстетического воспитания.

Непосредственное участие студентов в работе хорового класса в качестве хоровых певцов:

— воспитывает профессиональные навыки будущего специалиста, которому предстоит работать в детских вокально-хоровых коллективах;

— содействует становлению основ профессиональной дисциплины (организованность, внимательность, ответственность) в момент коллективного музицирования, как необходимого условия для плодотворной творческой работы на репетициях и концертной площадке;

— концентрирует собственные возможности студентов для концертной хоровой деятельности;

— развивает певческо-слуховые навыки, в том числе точное интонирование в линеарном мелодическом голосоведении и аккордово-гармонической фактуре;

— формирует «вокальный слух» — важный фактор пения в единой вокальной манере, с применением единых принципов звукообразования, дыхания, тембровой красочности, дикции и пр.;

— организует художественно-артистическую волю для раскрытия и выявления образно-творческих компонентов в момент исполнения произведения.

Изучение предмета «Хоровой класс и практическая работа с хором» направлено на решение следующих задач:

— дополнить, углубить и расширить профессиональное образование студентов;

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности. — М., 1948. — С. 88.

— сформировать систему знаний, методов и приемов вокально-хоровой работы и управления хором;

— вызвать интерес и потребность студентов в профессиональной работе с детским хоровым коллективом;

— рассмотреть ряд ведущих педагогических проблем в исполнительско-хоровом аспекте;

— заложить основы педагогических качеств и навыков работы с детским хоровым коллективом.

Предлагаемое учебное пособие соответствует Государственному образовательному стандарту, в нем даны необходимые сведения по теории исполнительского искусства, специфике ансамблево-хорового пения, истории развития отечественного вокально-хорового искусства, общего и профессионального вокально-хорового обучения и воспитания; излагаются методические системы вокально-хоровой работы прошлого и настоящего, художественно-педагогические принципы отечественной вокально-хоровой школы, основы управления музыкальной деятельностью хоровых коллективов в школе и в системе дополнительного образования, различные способы работы над выразительностью исполнения, качеством певческого звука, строем и т.д., закономерности развития певческого голоса, правила его охраны и гигиены.

Ввиду того что предмет «Хоровой класс и практическая работа с хором» не является лекционно-семинарским курсом и именно занятия с хором его руководителя и студентов-практикантов составляют в нем главное, настоящее учебное пособие рассчитано большей частью на самостоятельное изучение студентами материала, необходимого им для практического освоения вокально-хорового искусства.

Наряду с теоретическим материалом в книге содержатся вопросы и задания, требующие от студентов проявления инициативы и творческого подхода, что в итоге должно содействовать формированию индивидуального стиля профессиональной работы с хоровым коллективом. В нотном приложении к пособию помещены распевания и вокально-хоровые произведения для детского хора, которые авторы рекомендуют использовать в практической работе с школьным хором.

Дальнейшее самообразование студентов, на наш взгляд, предполагает изучение дополнительной литературы по многим проблемам вокально-хоровой работы (см. раздел «Справочно-библиографическая литература»). В постижении мастерства управления хором немаловажную роль играет регулярное посещение концертов различных хоровых коллективов, участие в методических конференциях, творческое общение с видными хоровыми дирижерами. К.Д. Ушинский говорил: «Должно постоянно помнить, что следует передать ученику не только те или другие познания, но развить в нем и способность самостоятельно, без учителя, приобретать новые знания. Эта способность ... должна остаться с учеником и тогда, когда учитель его оставит, и дать ученику средство извлекать полезные знания не только из книг, но и из предметов его окружающих, из жизненных событий. Обладая такою умственною силою, извлекающею отовсюду полезную пищу, человек будет учиться всю жизнь, что, конечно, составляет одну из важнейших задач ...»[1].

[1] *Ушинский К.Д.* Избр. пед. соч.: В 3 т. — М.; Л., 1939. — Т. 2. — С. 149.

# Глава I

# ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ИСКУССТВА

Хоровое искусство — искусство истинно народное.

*А.В.Свешников*

## 1. Художественно-педагогические принципы русской национальной хоровой школы

В русской музыкальной культуре хоровое пение главенствовало с древнейших времен. В песне народ изливал душу, с песней брался за работу, с песней шел на смертный бой. Песня естественным образом объединяла поколения. Так, с колыбельной мамы и бабушки песня входила в мир ребенка, песней пестовали дитя, песней уму-разуму учили. Народная песня отождествлялась с самой жизнью человека. Воздействие народной песни на становление человеческой личности было замечено давно, о воспитательном значении народной песни свидетельствуют многие исследования.

Кроме сферы народного хорового пения ученые рассматривают две другие певческо-хоровые сферы: духовно-религиозную и светскую. Последняя сфера связана с профессиональным композиторским творчеством, получившим свое активное развитие в связи с возникновением отечественной композиторской школы (XVII—XVIII вв.). Духовно-религиозная сфера, связанная с религиозным музыкальным воспитанием, проводимым в церковных и монастырских школах, а также в храмовых хорах, охватила значительный период русской истории — с X до начала XX в. Религиозно-музыкальное воспитание послужило началом профессионального музыкально-хорового обучения в России. Известно, что в 1086 году Анна, старшая дочь Всеволода Ярославича, открыла при Андреевском монастыре училище для девочек, в котором обучали чтению, письму и пению. Закреплению традиций способствовала организация певческих школ. Центрами музыкального образования становились монастыри и княжеские дворы. Подобные школы существовали в Москве, Пскове и других городах. Московский собор 1551 года констатировал, что «прежде сего в российском царствии на Москве и в Великом Новгороде и по иным городам многие училища бывали. Грамоте и писати и пети и чести учили. И потому тогда грамоте... гораздых много было»[1]. Постановление того же собора предписывало священникам обучать «всякому благочинному псалмопению»[2].

---

[1] *Ильин В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1. — С. 12.

[2] Там же.

Певческие школы готовили певчих для различных хоров. Известными выпускниками, а затем и учителями певческой школы были братья Роговы. Василий Рогов «зело пети был горазд знаменному и троестрочному и демественному пению был роспевщик и творец»[1]. Савва Рогов занимался школьным преподаванием церковного пения. Его знаменитые ученики Иван Нос и Федор Крестьянин основали школу в вотчине у Ивана Грозного.

Наиболее раннее упоминание об использовании в церковном пении детских голосов имеется в «Сказании действенных чинов Московского Успенского собора», относящемся к 1621 — 1622 гг. Однако основной упор в исполнительстве делался на взрослые низкие (мужские) голоса. Рабочий диапазон однородного мужского хорового состава ограничивался рамками *соль* большой октавы — *ре* первой октавы. Мальчики пели октавой выше, соответственно в диапазоне *соль* малой октавы — *ре* второй октавы. Небольшой диапазон хоровых песнопений (распевов, псалмов), составлявший квинту, сексту, редко — октаву, делал доступным для большинства певчих исполнение любого из них. «Певчие, так же как и народные певцы, начинали песнопение с запева, в удобной для них тональности, точнее, в примарной зоне певческого диапазона тех голосов, которые преобладали в данном, конкретном составе хора. Голоса, сопровождавшие основную мелодию, возникали импровизационно, подобно подголоскам народных песен, и не фиксировались при записи напевов. Первые рукописные образцы строчного пения появились позже, в середине XVII века»[2]. Вокально-певческая работа в церковных хорах того времени имела следующие особенности: «неспешные темпы; равномерные ритмы; плавность и поступенность; широкое дыхание мелодической линии; ограниченные звуковые объемы; опора на примарные тона; пение в унисон на длительном дыхании; четкая дикция»[3]. Перечисленные свойства способствовали становлению упругого певческого дыхания, навыкам вокализации, единой певческой манере, ансамблю и строю хора.

В XVII в. знаменную монодию сменяет многоголосный стиль, вобравший в себя ряд ее элементов. Активным процессом стал процесс «обмирщения», усиления светского начала. В музыкальном искусстве зародился принципиально новый стиль многоголосной хоровой музыки — *партесное пение*. Произведения представляли собой многоголосную обработку мелодий знаменного и других распевов, количество голосов колебалось в широких пределах — от 3 до 12, в единичных случаях достигая 16, 24 и даже 48 голосов.

Музыкально-теоретический труд Н. П. Дилецкого «Грамматика мусикийская» (1675) содержал изложение композиционных основ партесного пения и служил основным пособием для изучения теории музыки и техники многоголосного хорового письма. В одном из разделов «Грамматики», посвященном обучению пению детей, Дилецкий определял необходимые дидактические принципы — наглядность, последовательность, заинтересованность, эмоциональную отзывчивость. «Грамматика» Дилецкого считается одним из первых в России методических пособий по вокально-хоровому искусству.

---

[1] *Ундольский В. М.* Замечания для истории церковного пения в России: Чтения Общества истории и древностей российских // Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1. — С. 12.

[2] Там же. — С. 13.

[3] Там же.

Петр I, обратив внимание на благоприятное воздействие партесного пения, включил его в программу воспитания царевича Алексея. Наряду с традиционным обучением певчих в церковных хорах открывались новые учебные заведения — музыкантские школы, где дети обучались игре на духовых инструментах и пению. Воспитательное значение хорового пения, по повелению Петра I, было отражено в «Духовном регламенте» новгородского архиепископа Феофана Прокоповича, предписывающем изучение церковной и светской хоровой музыки. Со смертью Петра I придворный хор был сокращен до минимума и закрыты музыкантские школы.

Но с возросшей потребностью в певцах в связи с пышными дворцовыми балами императрицы Анны, музыкальными развлечениями и оперными спектаклями в 1738 году издается указ об основании в г. Глухове Черниговской губернии певческой школы, для чего гетманом Украины были присланы 11 певчих во главе с Федором Яворовским. Воспитанниками глуховской школы были впоследствии известные русские композиторы Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский. Мальчикам, прибывшим из глуховской школы в Придворную певческую капеллу, устраивался экзамен, после чего их принимали в число придворных певчих. В сохранившихся документах рассказывается о некоторых особенностях репетиционного процесса: «Всем общебольшим разделиться на несколько хоров; басам, тенорам, дискантам и альтам равномерно и по перемене голосов иметь коригацию в разных комнатах, в партесном пении в неделю всенепременно всякая по 3 часа, а за охоту и больше позволяется»[1].

Концертный репертуар Придворной певческой капеллы в ее публичных выступлениях того времени включал сочинения «Stabat mater» Дж. Перголези, «Страсти Иисуса Христа» Н. Йоммелли, «Te Deum laudamus» К. Грауна, но основной функцией капеллы оставалось обслуживание церковных обрядов.

Придворная певческая капелла в период руководства Д. С. Бортнянским находилась в расцвете. Особой заботой Бортнянского явилась вокальная культура певцов. Пением занимались ежедневно. Бортнянский следил за профессиональным ростом каждого певца, периодически прослушивая весь состав капеллы. На начальной стадии освоения произведения капелла делилась на малые составы. Помимо общих занятий проводились индивидуальные. Все это способствовало тому, что «крик и вычурные эффекты были совершенно изгнаны из исполнения капеллы, ставшей петь умно и просто»[2]. О выступлениях капеллы восторженно отзывалась пресса: «Какие нежные голоса! Какая музыка! Какое выражение лица у каждого из них! Всякий не только ноту берет и голос не возвышает: он в это время чувствует, восхищается, восторг одушевляет все его черты»[3].

М. И. Глинка и А. Е. Варламов также некоторое время работали в Придворной певческой капелле. Оба они были известны как вокальные педагоги. А. Е. Варламов, прошедший обучение в Придворной певческой капелле под руководством Бортнянского, был регентом и учителем певчих русской посольской церкви в Гааге. Он обладал профессионально поставленным голосом (тенором),

---

[1] *Всеволодский-Гернгросс Вс. Н.* История театрального образования в России // Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1. — С. 40.

[2] *Смоленский С.В.* Памяти Д. Бортнянского // Там же. — С. 69.

[3] *Долгорукий И.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года // Там же.

выступал в публичных концертах со своими песнями и романсами, давал уроки музыки и пения; в частности, у него занимался певец Большого театра А. Бантышев.

Особая роль в деятельности Придворной певческой капеллы принадлежит М. И. Глинке. Принципами его вокальной работы явились «доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тоне и простое, четкое, открытое, благородное произношение слов»[1]. Важнейшей особенностью метода Глинки явилось отсутствие аккомпанемента, который, по его мнению, мешает развитию верного вокального слуха.

Заметным явлением стало недолгое пребывание в капелле Г.Я.Ломакина в должности главного учителя пения. В Придворной певческой капелле во второй половине XIX в. работали также М.А.Балакирев, Н.А.Римский-Корсаков, А. С.Аренский, а затем М. Г. Климов, в обязанности которого в первое время входили занятия со вновь принятыми в капеллу детьми. «Методику начального обучения» Климова как «очень дельную» оценивал С. В. Смоленский[2].

В Синодальном хоре, в отличие от Петербургской певческой капеллы, детей обучали только церковному пению. Лишь в 1830 году указом Синода велено было наряду с церковным пением преподавать детям российскую грамматику, латинский и греческий язык, арифметику, чтение и письмо. Инструкцией предписывалось «малых не принимать ранее 8 лет, регулярно 3 раза в неделю проводить спевки и в последний день недели генеральную репетицию», а также чтобы «певчие все и каждый как в простом, так и в нотном пении произносили сколь возможно чище и явственнее слова», избегали «грубого крика» и «никогда не пели театральных, любовных и простонародных песен»[3].

В 1880-х гг. происходит взлет исполнительского искусства Синодального хора. В 1886 г. на должность регента приходит В. С. Орлов — прекрасный музыкант и знаток своего дела. Занятия хора проводятся ежедневно по 2 часа. Процесс работы над произведением составлял 3 этапа: чтение «с листа» при поддержке фортепиано с одновременной проработкой различных вариантов динамики; окончательная установка динамики и характера исполнения в целом; репетиции в условиях максимальной приближенности к концертному выступлению с целью свободы и непринужденности исполнения. А. В. Никольский отмечал, что, вырабатывая у дискантов чистый, светлый «скрипичный» звук, Орлов подстраивал к ним все остальные. При этом альты были мягки, лишены характерной для мальчиков «металличности» в голосе и своим тембром хорошо дополняли дискантов[4]. В организованном при хоре училище С.В.Смоленский совместно с В. С. Орловым и А. Д. Кастальским вели классы теоретической подготовки для детей, в результате чего произведения, которые ранее разучивались за несколько репетиций, хор мог петь «с листа».

---

[1] Из Инструкции Придворной певческой капеллы // Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики: В 3 частях. — М., 1956. — Ч. 3. — С. 20.

[2] С. В. Смоленский высоко ценил М. Г. Климова, которому в то время было всего девятнадцать лет: «Он хорош, умен и серьезен, способности его очень хороши».

[3] *Металлов В. М.* Синодальные бывшие патриаршие певчие // Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1. — С. 71—72.

[4] *Никольский А. А.* Василий Сергеевич Орлов // Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма: Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. — М., 1998. — Т. 1. — С. 196.

Дальнейший подъем исполнительского уровня Синодального хора связан с именем Н. М. Данилина. В начале XX в. Синодальный хор под управлением Данилина выступал за рубежом (Германия, Италия), где критики единогласно отмечали высокую вокально-исполнительскую культуру хора. Во многом благодаря совершенному уровню Синодального хора были созданы и исполнены технически сложные партитуры многих духовных циклов, в том числе таких, как «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова. Система обучения в Синодальном хоре находилась на высоком уровне. Так, например, первое знакомство хора с произведением начиналось с пропевания его одновременно всеми голосами сольфеджио (т. е. с названием нот), на умеренной динамике и в спокойном темпе. Сложные произведения учились по голосам. В поздних исследованиях о Синодальном хоре и Синодальном училище отмечаются особенности хорового исполнительства в связи с устными традициями в Успенском соборе Московского кремля.

В истории русской музыкальной культуры сохранились свидетельства музыкально-просветительской деятельности многих хоровых коллективов и их руководителей.

По принципу Придворной певческой капеллы создавались певческие школы графа Шереметева, где крестьянские дети, обладавшие хорошими голосами, обучались пению и музыкальной грамоте. В 50-х гг. XVIII в. возникла знаменитая капелла графа Шереметева, просуществовавшая около 150 лет. Певчими капеллы были крепостные украинских вотчин Шереметевых. В разные годы капеллой руководили С. А. Дегтярев, А. Сапиенца и др. После смерти Дегтярева капелла графа Шереметева переживала период упадка. Новый расцвет капеллы начался с приходом к руководству выдающегося хормейстера Г. Я. Ломакина. Сам Ломакин писал: «В то время хор состоял из 30 человек, пение шло без всякой науки, певчие едва знали ноты, о делении нот и об интонации не имели понятия, разучивали сочинения Бортнянского и других не иначе, как с помощью скрипки, и в продолжение целого месяца разучивали один концерт, да и то было шаткое знание: кто посильнее, то и вел весь хор»[1]. Система образования хорового певца, составленная Ломакиным, включала общеобразовательные и музыкальные дисциплины — элементарную теорию музыки, сольфеджио, вокальную работу с хором и солистами. Теоретические занятия велись ежедневно. Хоровой класс работал пять раз в неделю по 2—3 часа. В летнее время детей, «спавших с голоса», отправляли к родителям, а на их место брали новых, от 6 лет до 7 с половиной, не выше.

В столицах существовали частные школы. Наиболее состоятельные помещики специально приглашали педагогов для работы с хором «конюховских детей и других канцелярских служителей». В 1750 г. в Москве был организован хор при Чудовом монастыре. По предписанию митрополита Платона в хор набирались наряду с низкими мужскими голосами «дышкантистые мальчики» при условии, «чтобы горазды к пению были и напрасно место не занимали»[2].

В 1862 году с целью распространения музыкального образования и пропаганды классической и современной музыки М. Балакиревым и Г. Ломакиным

---

[1] *Ломакин Г. Я.* Автобиографические записки // Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1. — С. 91.

[2] *Шереметевский Н.* Краткие исторические сведения о московском хоре Чудовских певчих // Там же. — С. 50.

была основана Бесплатная музыкальная школа, явившаяся просветительным учреждением. По творческому направлению и социальному составу (рабочие, служащие, студенты) она была родственна общеобразовательным воскресным школам 1860-х гг. Занятия проводились четыре раза в неделю. Программа обучения включала теорию музыки, сольфеджио, хоровое и индивидуальное (для лучших голосов) пение и др. Таким образом было подготовлено много квалифицированных певцов для театральных и церковных хоров. Хор Бесплатной музыкальной школы достиг большого мастерства. В его репертуаре в разные годы имелись произведения — Месса си минор И. С. Баха, финал Девятой симфонии Л. Бетховена, Реквием В. А. Моцарта. Руководили Бесплатной музыкальной школой: М. А. Балакирев (1862—1974, 1881—1908), Г. Я. Ломакин (1862—1874), Н. А. Римский-Корсаков (1874—1881), С. М. Ляпунов (1908—1917). К концу XIX в. из-за недостаточной материальной и общественной поддержки деятельность Бесплатной музыкальной школы стала угасать; последний публичный концерт состоялся в 1911 г., а с участием хора и того ранее — в 1898 г.

Церковное пение в школах включалось в содержание обучения «Положением о начальных народных училищах» от 1864 г., правда, с оговоркой — «где возможно». Необходимость обучения церковному пению объяснялась задачами того времени — «утверждать в народе религиозные и нравственные понятия и распространять первоначальные полезные знания»[1]. Программа 1897 г. определяла: «Пение в школе имеет воспитательное значение. Церковное пение возвышает религиозно-нравственные чувства учащихся, а если к тому же они поют в церкви, то и теснее сближает их с нею, что должно быть одною из главных целей при воспитании детей»[2]. И далее — «многое сделает тот учитель, который достигает стройного пения классного, но еще больше тот, что строит, хотя бы и небольшой, церковный хор для участия в богослужении». Церковное пение являлось частью содержания и образования церковноприходских школ, ратовавших за то, «чтобы ученики к истинам религии проникались не только умом, но и сердцем»[3]. В одноклассной церковноприходской школе церковному пению уделялось 2 часа в неделю в течение всех трех лет обучения. В двухклассной школе — соответственно 2 часа в неделю с первого по четвертый год обучения и 3 часа в неделю на пятом году.

Важные эстетические позиции конкретизировались в педагогической работе видных русских педагогов, в частности К. Д. Ушинского, утверждавшего: если «запоет школа, — запоет весь народ», и Н. Ф. Бунакова, учебный план которого наряду с историей, географией и литературой включал пение светских песен.

Л. Н. Толстой отмечал, что «потребность наслаждения искусством и служение искусству лежат в каждой человеческой личности... и эта потребность имеет право и должна быть удовлетворена», в связи с чем искусство, и в частности пение, было обязательным предметом в Яснополянской школе. Методика певческой работы Толстого была во многом близка методике французского педагога Э. Шеве, работу которого в качестве руководителя кружка хорового пения Толстой наблюдал в Париже. Писатель был несказанно поражен, что хор Шеве пел с листа произведения любой сложности. Сущность метода Шеве состояла в

---

[1] *Соловков И.А.* Начальное образование в России XIX — начала XX в. — М., 1992. — С. 3.

[2] Там же. — С. 28.

[3] Церковноприходская школа / Сост. В. Давиденко. — Харьков, 1903.

трех положениях-установках: 1) ступени мажорного лада обозначать цифрами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ступени минорного лада — цифрами 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5, повышенные и пониженные ступени — перечеркнутыми цифрами (например, соответственно 7̸ и 2̸); 2) тональность отмечать пометкой в начале записи (например, «Ton Fa» означало пение в тональности фа мажор); 3) сделать преподавание музыки популярным. Последнее положение Толстой считал не только желанием, но и очевидным фактом. Так, ознакомившись с нотной грамотой, ученики Толстого «забавлялись» нотной записью мелодий знакомых песен по методу Шеве[1].

Следует отметить, что цифровая система сосуществовала одновременно с абсолютной сольмизацией, которая с 1860-х гг. культивировалась в качестве обязательного предмета в Петербургской и Московской консерваториях. Поэтому школьные песенники и методические руководства издавались как по пятилинейной нотации и абсолютной сольмизации, так и по цифровой нотации и относительной сольмизации.

На рубеже XIX—XX вв. стали появляться теоретические труды, отразившие основные проблемы музыкальной педагогики. Их авторами были педагоги Д. И. Зарин, А. Н. Карасев, П. П. Мироносицкий, А. И. Пузыревский и др. Так, в книге «Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом» Зарин отмечал, что пение «оказывает воспитательное воздействие на учащихся, на их сознание, память, воображение, на их волю, эстетическое чувство и физическое развитие». Отсюда следовало, что музыка (особенно пение) может служить «многосторонним средством для воспитания, а влияние ее захватывает самые глубокие стороны внутреннего мира человека»[2].

В 1905—1906 гг. получает известность просветительская деятельность С. Т. Шацкого и В. Н. Шацкой, педагогические взгляды которых основывались на трудах Ж. Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци, К. Д. Ушинского, Л. Н. Толстого.

Хорошо было поставлено дело в привилегированных женских учебных заведениях, где программой предусматривались занятия хором, пение в ансамблях и индивидуальные занятия фортепиано. В педагогическом составе этих учебных заведений были композиторы П. Г. Чесноков, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер. «Мы выходили из гимназии, — отмечала впоследствии М.Шагинян, — умея читать глазами партитуру и даже записывать для себя захвативший нас на концерте несложный мотив. Естественно, что и те, кто выбрал дальше не консерваторию, а университет или курсы, — тоже не переставали интересоваться музыкальной жизнью Москвы и ходить на концерты»[3].

Революция 1917 г. определила новые задачи воспитания. В «Положении о единой трудовой школе» (1918) — документе, разработанном Н. К. Крупской и А. В. Луначарским, была подчеркнута мысль о необходимости всеобщего эстетического воспитания, что в свою очередь потребовало специальной подготовки учительских кадров, новых программ. Понимая эстетическое образование как развитие органов чувств и творческих способностей, А. В. Луначарский оп-

---

[1] См.: *Толстой Л. Н.* Из отчета Яснополянской школы за 1862 г. // Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О. А. Апраксина. — М., 1990. — С. 43, 46.

[2] *Зарин Д. И.* Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом: Год 1-й. — М., 1907.

[3] *Шагинян М. С.* С. В .Рахманинов (приложение к письмам) // Новый мир. — 1943. — № 4. — С. 110.

ределял эстетическое образование учащихся существеннейшей частью общего образования.

Обязанности теоретических разработок и практических решений проблем эстетического воспитания после революции были разделены, в силу чего образовалось множество государственных и общественных структур. В то же время очевидным было стремление некоторых педагогов, таких, как С. Т. Шацкий, С. М. Бонди, Г. Л. Рошаль, параллельно разработке новых форм художественного воспитания реализовывать свои замыслы на практике.

В 1924 г. была организована Секция художественного воспитания при педагогической студии Наркомпроса, в которую вошли работники центральных опытных учебно-воспитательных учреждений. С 1925 г. при Главном управлении социального воспитания и политехнического образования Наркомпроса дополнительно создается Совет художественного воспитания. Таким образом, возникла насущная необходимость в объединении усилий деятелей искусства в эстетическом воспитании, что явилось предпосылкой для создания Центрального дома художественного обслуживания детей, который затем был переименован в Центральный дом художественного воспитания детей имени А. С. Бубнова (ЦДХВД). В него входили следующие секторы: методический, музыкальный, театральный, изобразительных искусств, клубно-массовый, литературный, кино и радио. Впоследствии в состав ЦДХВД вошли Государственный театр юного зрителя, Государственный театр кукол и марионеток С. В. Образцова, Театр книги имени Халатова, мастерские детской художественной самодеятельности, экспериментальный эстрадный театр, музей детского творчества, хоровая капелла В. Г. Соколова.

В то же время после революции 1917 г. в России резко упала соразмерность общественного устройства. Культура, а вместе с ней старый интеллектуальный потенциал были объявлены анахронизмом. Теоретики Пролеткульта утверждали, что пролетарская культура может быть создана только представителями рабочего класса. Видные российские мыслители, музыканты, художники стали не нужны новой России. Постановление ЦК ВКП(б) в сентябре 1931 г. указывало на «коренной недостаток» школы: «...обучение в школе не дает достаточного объема общеобразовательных знаний и неудовлетворительно разрешает задачу подготовки для техникумов и для высшей школы вполне грамотных людей, хорошо владеющих основами наук». Тем не менее не уделялось должное внимание эстетическому воспитанию в школе. Часы на преподавание предметов эстетического цикла сокращались: так, в 1918 г. урокам музыки отводилось 2 часа в неделю; в 1937 г. — 1 час в неделю. Коммунистическая партия, ведя борьбу с «идейной расхлябанностью» в искусстве, «опоэтизированным безволием», возмущалась тем, что пролетарской музыки почти не знают в народе. К числу аполитичных произведений были отнесены обработки русских народных песен А. Т. Гречанинова, покинувшего в свое время Россию, сочинения С. В. Рахманинова и многих других композиторов непролетарского происхождения. Ликвидировались различные ассоциации в сфере литературы и искусства. Постановлением ЦК ВКП(б) предписывалось объединить всех в единый союз «с коммунистической фракцией в нем».

Феномен эстетического воспитания со всей очевидностью проявился позже, во время Великой Отечественной войны, когда искусство — музыка, театр, литература, живопись, — сплачивая людей, стало важным средством вос-

питания патриотизма. Концерты звучали в бомбоубежищах, госпиталях; в домах пионеров работали музыкальные кружки. В годы войны создавались многие учебные заведения культуры и искусств — школы, музыкальные училища. В Москве при активном содействии А. В. Свешникова было открыто хоровое училище мальчиков (ныне это Хоровая академия им. А. В. Свешникова), в котором хоровое воспитание отличалось высокопрофессиональным подходом. Из стен этого училища вышли многие замечательные композиторы, хормейстеры, педагоги.

Приход в исполнительскую сферу выдающихся музыкантов, дирижеров, педагогов, в том числе таких, как А. В. Свешников, В. Г. Соколов, В. С. Локтев, способствовал росту профессионального совершенствования многих детских хоров. Например, на базе детского хора Института художественного воспитания был организован своего рода учебно-хоровой комплекс, где дети обучались пению, начиная с дошкольного возраста. Огромный детский коллектив, руководимый В. Г. Соколовым, был разделен по возрастным признакам на младший, средний и старший хоры. Пройдя последовательно все хоровые подразделения, ребенок получал солидную вокально-хоровую подготовку.

Отметим роль В. С. Локтева в развитии детского художественного творчества. Созданный им Ансамбль песни и танца Московского Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах явился совершенно новой исполнительской формой, объединившей различные жанры — песенный, танцевальный, инструментальный. Выступления Ансамбля песни и танца носили характер праздничных представлений, в которых радость детского творчества ярко доминировала. Система обучения детей в ансамбле была направлена на изучение специальных предметов, с которыми дети имели непосредственный практический контакт, — хоровое пение, сольфеджио, игра на народных инструментах, танец (это, кстати, существует и в настоящее время). В результате выбор будущей профессии для многих детей определился именно в ансамбле. Годы, проведенные в «локтевском» ансамбле, остались в памяти его воспитанников на всю жизнь.

Можно утверждать, что хоровая, поистине *миссионерская* деятельность Соколова, Локтева и многих других дирижеров детских хоров послужила импульсом для возникновения в конце 50 — начале 60-х гг. детских хоровых студий. В дальнейшем хоровые студии стали массовым явлением. Только в Москве и Московской области к 1970 г. их насчитывалось больше ста. Это «Пионерия» (художественный руководитель Г. Струве), «Весна» (А. Пономарев), «Веснянка» (Е. Свешникова), «Восход» (Т. и Г. Радченко), «Радость» (Т. Жданова), «Юные ленинцы» (Л. Бартенева), «Дубна» (О. Ионова), «Спутник» (М. Калика), «Подлипки» (Б. Толочков), «Юность Красной Пресни» (Ю. Гейнрихс) и др. По примеру московских хоровых студий стали организовываться студии в других городах и республиках страны. Ощутимую поддержку получило движение хоровых студий, например в Белоруссии, где хоровое пение стало частью образовательного процесса в школе. В свою очередь хоровые студии, как форма организации вокально-хорового обучения, повлияли на возникновение иных форм обучения — музыкальных студий и хоровых школ в учреждениях системы Министерства образования России, а также специализированных хоровых отделений в детских музыкальных школах.

На период 1970 — 1980 гг. пришелся расцвет замечательного коллектива — Большого детского хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения, руково-

димого В. С. Поповым. Многие композиторы (Е. Крылатов, А. Пахмутова, В. Рубин, В. Шаинский и др.) создали свои сочинения специально для этого коллектива. Хор во многом определил новые эстетические ориентиры жанра детской песни. Коллектив хора также подразделялся на несколько возрастных групп. Отобранные и профессионально обученные дети старшего хора составляли основу Большого концертного хора.

В общеобразовательных школах, где уроки пения вели опытные профессионалы и вокально-хоровая работа была хорошо поставлена, нередко можно было встретить не один, а несколько успешно работающих хоров. С начала 1980-х годов в центрах краев и областей России под патронажем Всероссийского хорового общества, реформированного затем в Музыкальное общество, проводились детские хоровые фестивали. В них принимали участие хоровые студии, хоры детских музыкальных школ, домов и дворцов пионеров, сводные школьные хоровые коллективы, а также классные хоры. В отдельных школах уроки пения служили своего рода базой для возникновения различных внеклассных исполнительских форм — музыкально-хоровых студий, ансамблей песни и танца, музыкальных (оперных) театров, как, например, детский оперный театр «Гусилебеди», организованный учителем пения В. Н. Чепуровым в общеобразовательной школе подмосковного города Щелково.

С приходом в школу Д. Б. Кабалевского началась разработка новой методики эстетического воспитания как целостной системы. Была создана единая программа, в которой уроки пения были переименованы в *уроки музыки*. Определяя значимость школьного хорового воспитания, Кабалевский утверждал, что умение слышать музыку особенно ярко дает о себе знать именно в хоровом пении. И тезис «каждый класс — хор» как нельзя лучше соответствовал связям с традициями вокально-хорового воспитания.

В действительности идеи Кабалевского получили иное претворение. Опыт внедрения новой программы в жизнь показал, что в связи с акцентированием момента пассивного музыкального восприятия обозначилась тенденция отрицания хорового пения как активного вида деятельности детей.

Проблематика работы с хором легла в основу многих научно-методических исследований, осуществленных известными деятелями хорового искусства. В многочисленных публикациях (монографиях, статьях) освещались вопросы организации хорового процесса. Многие издания зафиксировали результаты экспериментальных исследований, проведенных с привлечением смежных наук — эстетики, педагогики, физиологии, психологии и акустики. Широко применялись методики по освоению музыкальной грамотности, развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т.д. Например, во многих школах успешно использовался прием относительной сольмизации, при котором за каждой ступенью звукоряда закрепляется определенное название, независимо от абсолютной высоты: *ё, ле, ви, на, зо, ра, ти*. Создавались методические и учебные пособия, репертуарные сборники, издавались журналы (например, «Музыка в школе»).

В конце 1980 — начале 1990-х гг. в связи с реорганизацией социального устройства в России со всей очевидностью выразился кризис, поразивший страну в целом и культуру в частности. В плачевном состоянии оказалось большинство музеев, библиотек. Не претерпел изменений принцип остаточного финансирования художественно-образовательных заведений. По данным социологических

исследований, обозначились тенденции вытеснения эстетических потребностей, ценностей на последние места в иерархии содержательных компонентов молодежного сознания. Академик Б. Т. Лихачев писал: «Обновление общественных отношений в нашем обществе закономерно и неизбежно повлекло за собой изменение духовно-нравственных ориентиров, идеалов, содержания всех форм общественного сознания. В сознании людей происходит переоценка нравственно-эстетических ценностей; возвращение к историческим духовно-нравственным истокам; расширение интеллектуального кругозора за счет плюралистического отношения к авторам и идеям, находившимся под подозрением; освобождение от идеологической зашоренности, давления идейных догм и стереотипов; уход от негативного в прошлом и противостояние не менее негативному в сегодняшней общественной жизни»[1].

С возникновением частных школ, гимназий, лицеев перестала существовать единая общеобразовательная школа с унитарным подходом. Определилась свобода выбора статуса образовательного учреждения, свобода разработок авторских программ. Преподавание предметов эстетического цикла, начиная с 1990-х гг., стало осуществляться на вариативной основе. При существующей государственной программе музыкального воспитания в общеобразовательной школе в различных регионах России создавались и использовались программы, учитывающие специфику, традиции и фольклорную основу национального музыкального образования (например, в бывших автономных республиках).

В 1990 гг. появляются экспериментальные образовательные учреждения — школы-лаборатории эстетического направления, в которых практически исследуется возможность более широкого использования в каждом классе школы хорового пения (с увеличенным объемом учебного времени) и введения дополнительных специальных музыкальных дисциплин: сольфеджио, постановка голоса, игра на инструментах (фортепиано, народные инструменты), музыкальная литература, ритмика. Хоровые коллективы таких школ-лабораторий, хоровых школ, музыкальных студий, а также внешкольных учреждений — дворцов и домов творчества и досуга детей — успешно ведут музыкально-просветительскую деятельность. Несмотря на сложные социальные перемены, в детском хоровом исполнительстве прослеживаются позитивные сдвиги. В Москве и других городах России проводятся научно-методические конференции по проблемам детского хорового воспитания, организуются массовые фестивали детского хорового творчества. Многие детские хоровые коллективы ведут активную концертно-воспитательную работу, выступают в лучших концертных залах России.

Оптимизация современного детского вокально-хорового исполнительства вызвана естественной потребностью сохранения традиций отечественной певческо-хоровой культуры.

**Литература для самообразования**

*Ильин В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX в. — М., 1985. — Ч. 1.

[1] *Лихачев Б. Т.* Философия воспитания. — М., 1995. — С. 5.

*Локшин Д. Л.* Хоровое пение в русской дореволюционной и советской школе. — М., 1957.

Музыкальное образование в школе / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др. — М., 2001.

*Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И.* Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. — М., 1999.

*Соловков И. А.* Начальное образование в России XIX — начала XX в. — М., 1992.

*Струве Г. А.* Когда запоет школа? // Искусство в школе. — 1996. — № 1.

## 2. Методические системы вокально-хорового обучения прошлого и настоящего

В России вокальное воспитание издавна строилось на методе, характерном для чтения псалмов — нараспев, в среднем, разговорном регистре голоса[1].

Опираясь на народно-певческие традиции, М. И. Глинка и А. Е. Варламов разработали собственные вокально-методические приемы, которые, как отмечают исследователи, отличались от традиционных методов обучения зарубежной (в частности, итальянской) вокальной школы. Многие из приемов вокального обучения, предложенных Глинкой и Варламовым, легли в основу создания *русской школы пения*, послужив методической системой, которая впоследствии стала использоваться не только в сольной певческой практике, но и в хоровой.

Методические пособия **М. И. Глинки** появились в первой половине XIX в.: «Семь этюдов для контральто» (написаны в 1829 г. для певицы Н. И. Гедеоновой), «Этюды для сопрано» (1833), «Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса и методические к ним пояснения» (написаны в 1836 г. для баса О. А. Петрова)[2].

О своих занятиях с певчими Придворной певческой капеллы Глинка вспоминал: «Мой способ преподавания состоял в разборе скалы (т. е. гаммы. — *Авт.*), означения полутонов, следственно изыскания причины употребления знаков повышения и понижения; впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи, заставлял сперва сделать разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всех вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их»[3].

Метод Глинки предписывал усовершенствовать вначале «натуральные тоны, без всякого усилия берущиеся», то есть примарные звуки, расположенные в диапазоне октавы (для голоса О. А. Петрова, имевшего диапазон *до* большой октавы — *соль* первой) или менее октавы (для голосов обыкновенных). Только «усовершенствовав эти натуральные тоны», пишет Глинка, «мало-помалу потом можно обработать и довести до возможного совершенства остальные звуки». Иначе говоря, расширение диапазона голоса происходит при условии при-

---

[1] См.: *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998. — С. 42.

[2] Кроме указанных работ, у М. И. Глинки имеется еще «Школа пения для сопрано» (создана в 1856 г. для А. Н. Кашперовой). Эти упражнения и методические пояснения к ним в основном соответствуют упражнениям, написанным Глинкой для О. А. Петрова.

[3] *Глинка М. И.* Записки. — М., 1988. — С. 75.

соединения к примарным тонам звуков смежных регистров, «берущихся с усилием». Метод Глинки называют концентрическим, потому что упражнения выстроены по принципу развития от центральных тонов голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса.

Упражнения, разработанные Глинкой, расположены таким образом, что из 18 упражнений 8 посвящены интервалу терции. Это объясняется тем, что терция — самый легкий для слуха гармонический интервал, и при движении голоса по смежным ступеням в пределах терции он поднимается и опускается вокруг центра, способствуя уравнению звучания. После изучения всех интервалов в пределах октавы Глинка предлагал упражнение в подъеме и спуске голоса на секунду, которое, по его мнению, труднейшее — «брать вторую ноту, равною силою с первою, и прямо попадать на тон, не тянувши». Поясняя последнее упражнение — пение диатонических гамм, Глинка утверждал, что «гаммы эти, петые с означенными наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее». Учитывая фонетические особенности русского языка, Глинка советовал «тянуть гаммы на литеры А (итальянское)», т.е. округленное, прикрытое *а*. При этом он рассчитывал получить требующуюся для правильного художественного пения высокую певческую позицию, ясность дикции, нормальное певческое вибрато умеренную округленность звука, а следовательно, и усиленную гармоническими обертонами более красивую тембровую окраску. Глинка рекомендовал «в начале обучения пению не делать *crescendo*, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее)»[1].

В 1840 г. была издана «Полная школа пения» **А. Е. Варламова**. Как и Глинка, Варламов предлагал «начинать пением в продолжение получаса средних звуков, которые не требуют никакого усилия». Особое внимание он обращал на необходимость выравнивания регистров голоса.

Так, Варламов советовал дискантам (сопрано) при переходе к соединению грудного и среднего регистров смягчать последний грудной звук и усиливать первый звук среднего регистра, чтобы установить между ними равенство. При соединении среднего регистра с головным — наоборот, усиливать последний звук «среднего голоса» и смягчать «голос головной», от природы более резкий и сильный у женских голосов. Вот несколько методических советов, содержащихся в «Полной школе пения» Варламова:

...Ученик может упражняться в вокализации с самого юного возраста. Когда он выучится открывать рот и придавать ему форму, наиболее способную для воспроизведения звука, надобно заставлять его петь не спеша и при медленном такте (темпе) не целые гаммы, как обыкновенно делается, но только ноты, которые он будет выпевать без труда. Надобно дать ему полное понятие о расстояниях от одного тона гаммы до другого и заставлять его верно схватывать интервалы, как соединенные, так и раздельные. <...> Недостаток голосов происходит более всего... оттого, что часто самые счастливые органические способности истребляются от упражнений, которые не только что преждевременны и превышают собою силы учащихся, но большей частью несообразны с вокализациею, которая совершенно отличается от вокализации, свойственной неорганическому (музыкальному) инструменту.

[1] Цит. по: *Назаренко И. К.* Искусство пения. — М., 1968. — С. 204—210.

...Учащийся должен петь стоя, без телодвижений и держаться прямо... привыкать к естественному раскрыванию рта. При пении пусть на лице его выражается улыбка, но он не должен ни слишком много, ни слишком мало раскрывать рот, чтобы избегнуть горловых и носовых звуков, которые бывают обыкновенно следствием той или другой из этих погрешностей. Язык должен укладываться так, чтобы мог слегка касаться нижних зубов.

...Не надобно сжимать зубы и сближать губы, придавая им некоторую напряженность.

...При развитии объятности голоса надобно поступать весьма благоразумно и вначале довольствоваться тем, чтобы учащийся допевал гамму до той ноты, которую может легко взять, а впоследствии можно прибавлять по полутону вверх и вниз, но с надлежащей осторожностью.

...Вначале заниматься только образованием голоса в его природном пространстве. Заставлять учащегося петь только такие пьесы, которые соразмерны с его голосом, и не обременять его слишком высокими напевами. Когда природный голос достаточно укрепится, то распространить такое упражнение на два полутона, которые прибавятся к верхним и нижним тонам, и придавать им круглость, силу и полноту природных звуков.

...Так как певческие звуки происходят во время выдыхания, то образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, и потому-то умение сбережения воздуха составляет одну из важнейших частей певческого искусства. Действие дыхания должно совершаться нечувствительно (вероятно, без форсирования. — *Авт.*), плавно, без резких движений, без шума и без сильного выпускания воздуха, содержащегося в груди. Продолжительное дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца, и потому до́лжно стараться приобрести его прилежными упражнениями. <...> Первые упражнения в искусстве дыхания должны клониться к тому, чтобы развить, укрепить грудь как посредством обыкновенного выпевания нот, так и без издавания голоса, упражняясь только в том, чтобы брать скоро и без шума и удерживать дыхание не более как на десять или пятнадцать секунд; впоследствии же можно продолжить до двадцати и т. д.

...Места, в которых непременно должны разрешаться вдохи, следующие:

1) кадансы, или окончания фраз;
2) паузы, или места молчания;
3) моменты, предшествующие задержаниям (*ten.*), трелям и продолжительным пассажам.

Полудыхания допускаются:

1) перед синкопами и после отрывистых нот;
2) после исполнения продолжительной ноты;
3) после одной из частей и сильного места фразы.

В особенности до́лжно избегать вдоха:

1) во фразе, у которой нет естественного разделения;
2) на средине слова;
3) после диссонанса, за которым следует его разрешение.

...Если ученик всегда понижает, заставляйте его петь в тоне мажорном. Если же он повышает, то чаще заставляйте его петь в тоне минорном»[1].

Другая значительная публикация середины XIX в. связана с именем русского хорового дирижера, педагога **Г. Я. Ломакина** и называется «Краткая метода пения». Книге предпослано вступление, в котором говорится:

«До сих пор в России нельзя было похвалиться успешным развитием искусства пения, да и нельзя было ожидать его, потому что на пение не все смотрели как на искусство, требующее особого изучения, и не заботились преподавать его со всеми необходимыми, первоначальными правилами, составляющими основание этого искусства, и

[1] Цит. по: *Назаренко И. К.* Искусство пения. — М., 1968. — С. 228—232.

знание которых уясняет и много облегчает дальнейший ход его. <...> Много раз затронут был вопрос о введении обучения пению в программу общего образования; многие уже и принимались за дело, но результатов удовлетворительных еще не оказывалось, потому что невозможно выучить хорошо и правильно петь, не дав предварительно ученикам ясного понятия об основных правилах музыки. А так как успех зависит от правильного начала, то нужно обратить все внимание на систему преподавания. <...>

Чтоб сколько-нибудь помочь в этом несовершенстве элементарного преподавания, я предлагаю здесь руководство к обучению пения, в котором изложены вкратце главные правила музыки и примеры для пения. Эти примеры были уже применяемы к делу в продолжение многих лет и постоянно производили успешное действие на развитие понятий и способностей как малолетних, так и взрослых учеников, нисколько не подготовленных к пониманию музыки»[1].

В «Краткой методе» — два раздела. Первый посвящен музыкально-теоретическим вопросам, второй содержит нотные примеры, иллюстрирующие основные понятия.

Как и большинство методических публикаций того времени, «Краткая метода пения» Ломакина в качестве нотных примеров использовала вокализы, упражнения в сольфеджировании, русские народные песни, каноны, небольшие авторские сочинения и духовные песнопения — псалмы, тропари и пр.

Книга «Руководство для обучения пению» **А. И. Рожнова**, регента, учителя пения в Придворной певческой капелле, посвящена выработке певческих навыков. Автор пособия рекомендовал с первых же занятий уделять большое внимание приемам филирования звука: «Уметь переводить дух во время пения составляет важное искусство, и потому учитель с первых уроков внимательно следит за учащимися, чтобы они вдыхали в себя воздух полной грудью, причем должен быть достаточно открыт рот, дабы при втяжении воздуха не было шипения. Вдыхать воздух следует быстро, а выдыхать медленно, соображаясь с тем, сколько требует тянуть звук»[2].

Вокальное обучение Рожнов связывал с изучением нотной грамоты, развитием слуха посредством пения гамм, интервалов, которые сначала советовал представлять умозрительно, а затем пропевать. Переходы с ноты на ноту следует осуществлять точно, чтобы «не волочить звука и чтобы слышны были только две ноты: нижняя и та, на которую певец перейдет»[3].

Возрастающий массовый интерес к хоровому пению во второй половине XIX века вызвал необходимость организации Русского хорового общества (1878), сыгравшего значительную роль в развитии и пропаганде отечественного хорового искусства. Результатом практической деятельности Общества стало появление многих хоровых коллективов. Возросла потребность в методической литературе по обучению хоровому пению. Такой работой явился «Метод обучения хоровому пению» (1883) Н. П. Брянского, руководителя Санкт-Петербургского хорового общества, известного учителя пения. Книга была посвящена проблемам развития музыкальных способностей детей, в ней нашли отражение наиболее прогрессивные взгляды на обучение хоровому пению. Впервые в учебно-методической литературе Брянский рассматривает музыкальные способности

---

[1] *Ломакин Г. Я.* Краткая метода пения. — М., 1887. — С. 4.

[2] Цит. по: *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998. — С. 52.

[3] Там же. — С. 57.

как сумму качеств, включавших слух, голос, ритмическое и тональное чувство. Координация музыкального слуха и голоса певца приводит Брянского к правильной мысли о воспитании осознанного слухового анализа и контроля над певческим процессом. Придавая значение развитию у певцов чувства ритма, автор подчеркивал, что оно «должно быть развито и изощрено до такой степени, чтобы не внешние тактовые удары управляли мерою звуков, а та внутренняя ритмическая жизнь, которая, как маятник в механизме часов, продолжала бы свое движение беспрерывно»[1]. Брянский выступал за обязательное систематическое обучение хоровому пению всех без исключения детей.

Активные разработки методов начального обучения пению велись не только в культурных центрах России, но и во многих ее регионах. В частности, в 1888 г. в Тифлисе вышла книга учителя пения регента **О. В. Вольшевского** «Общедоступное руководство к изучению пения в двух частях», в которой собраны воедино сведения как музыкально-теоретического плана, так и собственно вокально-хорового. Автор полагал необходимым «развить, выработать и подчинить голоса учащихся общим правилам пения, чтобы они действительно оказались способными свободно владеть голосом, сообразно с требованием слуха». В «Руководстве» особое внимание уделялось выработке естественного звучания голоса в различных регистрах. Вольшевский советовал начинать с грудного регистра, переходя только впоследствии к фальцетному (имеется в виду средний, смешанный регистр, микст. — *Авт.*) и головному. При этом важно, считал он, чтобы учащиеся не слишком утруждали свои голоса, а пели бы по возможности естественнее, обращая внимание на то, чтобы звуки высокого, головного регистра не пелись горлом. «...При упражнениях в пении очень важно пользоваться именно теми способами образования звуков, которые свойственны тому или другому регистру, и стараться при этом по возможности сгладить переход из одного регистра в другой, чтобы сделать переход как можно более незаметным»[2].

В «Руководстве» также были предложены рекомендации по выработке певческого дыхания, правильной певческой установки, ансамблированию.

Педагог, деятель народного образования **С. И. Миропольский** полагал, что пение не только должно, но и объективно может стать всеобщим в музыкальном образовании. Предлагая ввести в обучение одиночное и хоровое пение, Миропольский особо выделял хоровое, которое, по его словам, является навыком к дружному, совокупному действию; разумным стремлением общими усилиями достигнуть цели; привычкою тщательно выполнять свою собственную деятельность[3]. Методика обучения пению Миропольского предполагала, что самый подходящий для этого возраст — 8—9 лет. Обучать детей следовало как по слуху, так и по нотам, придерживаясь следующих принципов:

· в основу всего хода обучения должны быть положены простые, но изящные мелодии, с текстом, доступным ученикам, с постепенно увеличивающимися трудностями в отношении интервалов, текста, темпа и диапазона голоса;

---

[1] *Брянский Н. П.* Метод обучения хоровому пению. — СПб., 1883. — Ч. 1. — С. 8.

[2] *Вольшевский О. В.* Общедоступное руководство к изучению пения в двух частях. — Тифлис, 1888. — С. 5—9.

[3] См.: *Апраксина О. А.* Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948. — С. 104.

· устные и письменные упражнения идут «рука об руку». Что ученик сумеет спеть наизусть, то он должен уметь и написать с голоса;

· теоретические сведения по музыке следует сообщать постепенно;

· особенно важно, чтобы дети научились представлять данный звук в уме;

· рядом с мелодиями (молитвы, гимны, песни) нужно давать упражнения в сольмизации;

· все упражнения должны иметь осмысленный характер;

· после того как дети научатся отчетливо и верно петь несложные модели в среднем темпе, можно переходить к двухголосному пению[1].

Большой популярностью пользовались методические сборники учителя пения и регента **А. Н. Карасева**[2]. Цель сборников заключалась в том, чтобы «дать обществу возможно большее число лиц, знающих музыкальную грамоту и умеющих применять ее на практике»[3]. Задачи Карасев определил так: научить учащихся петь начальные молитвы и соответствующие тропари и песнопения «с голоса», но предпочтительно по нотам или другим знакам, в один голос; научить учащихся петь те же молитвы, песнопения и тропари двунадесятых праздников в два голоса; организовать однородный церковный хор из учащихся — мальчиков или девочек, или тех и других вместе, или организовать смешанный хор[4].

Дидактические принципы системы Карасева заключались в обязательности пения для каждого учащегося и учителя, систематичности и регулярности занятий, постепенности в приобретении знаний и выработке навыков. Методические требования Карасева сводились к следующему:

· начинать обучение со слушания;

· добиваться внутреннего слышания;

· добиваться естественности звучания голоса, избегая перегрузки звука;

· опираться на нотную грамоту, используя различные способы записи нот (в том числе цифровой и буквенный);

· теоретическую часть нотной грамоты проходить одновременно с практической;

· обучение с голоса и по нотной записи строить на пении молитв.

Карасев предлагал использовать такую последовательность обучения:

· чтение текста первой строки учителем;

· повторение текста учеником из слабых и всем классом;

· пение строки мелодии учителем;

· повторение мелодии отдельными (лучшими) учениками;

· повторение мелодии двумя, тремя, группой и всем классом;

---

[1] См.: *Апраксина О.А.* Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948. — С. 123—124.

[2] Среди методических публикаций А. Н. Карасева: «Нотная грамота» (Опыт самоучителя пения) в 2 частях; «Методика пения» (Руководство к преподаванию хорового пения в народных церковноприходских школах и первых классах средних учебных заведений) в 2 частях; «Начальные уроки пения» (Пособие для обучения пению в народных церковноприходских школах, народных хорах и в первых классах всех учебных заведений) в 2 частях; «Музыкальная хрестоматия» (Пособие для изучения начального пения на детских песнях) в 3 частях. Опубликованы в 1905—1910 гг.

[3] *Апраксина О.А.* Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948. — С. 49.

[4] См.: Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. — М., 1990. — С. 49.

- использование тех же приемов пения второй строки;
- соединение обеих строк в одну фразу;
- переход к следующей фразе[1].

В методическом пособии Карасева «Начальные уроки пения», рекомендованном для обучения пению в народных церковно-приходских школах и первых классах учебных заведений, на примерах молитв и тропарей последовательно изучались строение мажорной гаммы, ритмическое деление и многие другие элементы теории музыки. Диапазон начальных песнопений не превышал кварты. Песнопения нотированы в до мажоре, хотя автор оговаривает их исполнение «в тоне» *ре*, *ми* или *фа*, тем самым исключая неудобство пения в низких тональностях. Совместно с изучением нотной грамоты проходило знакомство с инвариантными особенностями церковных гласов, знаменного распева, со способами записи в цефаутном ключе и квадратными нотами. Начальные уроки пения включали одноголосие и двухголосие (с элементами трехголосия), причем заметим, что фактура сочинений на два и более голосов была основана на использовании параллельных терций и сект с возвращениями в примы (унисоны), а также трезвучий и аккордов в своем основном виде, т. е. без обращений; какие-либо полифонические формы (имитации, каноны и др.) не применялись.

Методические пособия Карасева пользовались огромной популярностью и были направлены на обеспечение музыкально-певческого образования во многих учебных заведениях России начала XX столетия. Так, «Начальные уроки пения», вышедшие в 1902 г., были переизданы к 1916 г. 38 раз общим тиражом 154 тыс. экз., а методическое пособие «Церковный хор» (в двух выпусках: 1-й — однородный хор, 2-й — смешанный хор), явившееся продолжением «Начальных уроков пения», было предназначено для учительских институтов, учительских и духовных семинарий, женских институтов, епархиальных женских училищ, женских гимназий и прогимназий, духовных училищ и вообще для школ и учебных заведений с курсом не менее 4,5 лет, а также для хоров мужских и женских монастырей.

Отдельного внимания заслуживает методика вокальной работы **Д. И. Зарина**[2], московского учителя пения и регента, описанная им в книге «О методе хорового пения и его принципе». Цель хорового пения в школе Зарин видел в пробуждении и развитии эстетического чувства как «всякого стремления к красоте, в чем бы она ни выражалась»[3]. Зарин подчеркивал значение хорового пения в воспитательном воздействии на умственные силы учащихся (сознание, память и воображение), волю, физическую сторону человека. Нервом эстетического чувства Зарин определял эмоцию интереса при условии сознательности, новизны и разнообразия, соответствия изучаемого возрастным особенностям детей. Курс обучения Зарин делил на 2 периода — обучение с голоса и

---

[1] См.: Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. — М., 1990. — С. 61.

[2] По инициативе Д. И. Зарина и С. В. Смоленского в Москве в 1900 г. был создан Кружок преподавателей хорового пения, целью которого стало «содействие рациональной постановке школьного пения», а в его уставе значились такие формы деятельности, как просмотр и оценка новых изданий и руководств по хоровому пению, составление библиотеки соответствующего профиля, организация хоровых исполнительских собраний и практических уроков.

[3] Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. — М., 1990. — С. 58.

обучение по нотам. Большое значение методист придавал тональному чувству и предлагал все упражнения строить на ощущении тоники. Изучение звуков предполагалось начинать не с ноты *до*, а с *соль*, принимая ее за тонику и раздвигая постепенно рамки вверх и вниз по секундам. Добиваясь красоты звука, Зарин советовал обращаться к эстетическому чувству певцов, большое значение уделял методу показа учителем. Кроме того, Зарин рекомендовал специальные упражнения на выработку «инстинктивного умения» брать дыхание, предлагал также делать предварительный анализ и разбор любого упражнения; советовал начинать петь упражнения вполголоса, в медленном темпе, а затем постепенно его ускорять, используя в пении разную динамику; отстаивал художественность репертуара.

К разучиванию песни Зарин давал следующее указание:

- не затягивать надолго разучивание;
- брать посильный репертуар;
- вначале знакомить с содержанием текста;
- предварительно исполнить песню самому;
- показать строение песни — одинаковые и различные фразы;
- указать, где брать дыхание;
- сначала выучить текст первой мелодической фразы;
- повторно исполнить выученную фразу с разбором направления движения мелодии;
- графически изобразить мелодию;
- петь первую фразу должны сначала лучшие ученики поодиночке, потом отдельные группы и только затем весь класс;
- по такому же принципу дается ритмический анализ, с записью ритмического рисунка в конце анализа;
- вторая фраза разучивается подобным же образом, после чего обе фразы соединяются[1].

Условиями работы Зарин полагал плановость, систематичность, дисциплину, основанную на доверии и любви к занятиям.

В «Методике пения в начальной школе, основанной на новейших данных экспериментальной педагогики» **А. Л. Маслова** изложены основные положения системы обучения хоровому пению: всеобщность певческой работы; преимущество хорового пения как основного вида работы по музыке; использование нотной грамоты лишь как вспомогательного средства; значение творческой активности учащихся.

Опыт работы известного педагога, хорового деятеля **А. В. Никольского** отражен в ряде его методических трудов. Это «Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенной в практических примерах» (совместно с Н. Д. Кашкиным, 1908—1909), «Энциклопедия школьного пения» в четырех выпусках (1916—1917), «Голос и слух хорового певца» (1916), «План практических занятий по пению в школе и хоре» (1918), «Тембризация хора» (1924) и др. В книге «План практических занятий...» Никольский описывает принципы вокальной организации хора, комплектования хоровых партий, развития диапазона голосов и типичных тембровых черт звука, дает советы, как

[1] См.: Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О. А. Апраксина. — М., 1990. — С. 61.

научить искусству пения нот с листа, как работать над разучиванием хоровых произведений по партиям и на общей спевке, как сочетать «черновую» и «беловую» работу в коллективе.

Для выработки точного интонирования на вокальной основе Никольский рекомендовал:

· пропевать сначала два раздельно взятых звука интервала, потом спеть их в слиянии, обращая внимание на более высокое интонирование верхнего звука интервала, и далее, в процессе занятий, самим ученикам находить интервал и интонировать на правильно организованном дыхании гласные: [а], [о], [е];

· петь интервалы от разных звуков вначале без определенной длительности, потом отбивая рукой метрическую единицу размера;

· закреплять навыки интонирования интервалов на специально подобранном песенном репертуаре. Песни должны исполняться в разных тональностях, ибо пение в одной тональности притупляет слух и внимание певцов. Важен личный показ педагога, так как обучение певцов на начальном этапе подразумевает подражание живому голосу учителя, а не звуку фортепиано;

· перед разучиванием произведения прочитать текст, отчетливо и выразительно произнося слова. Это развивает дикцию и художественное восприятие песни[1].

Необходимость систематизации основных моментов творческо-художественной деятельности хорового организма нашла научно-теоретическое обоснование в работах известных хоровых деятелей П. Г. Чеснокова, А. А. Егорова, Г. А. Дмитревского, обобщивших собственный опыт работы с хорами и запечатлевших устоявшиеся традиции и методические принципы практической работы выдающихся мастеров прошлого.

Книга **П. Г. Чеснокова** «Хор и управление им» (1940) вобрала в себя рассмотрение множества проблем и явилась, по словам К. Б. Птицы, *своеобразной энциклопедией хоровой работы.* Автором была предпринята попытка создания строгой научной системы в области исполнительского творчества. В книге два раздела. Первый раздел касается вопросов хороведения, второй — методов практического управления хором, или, как пишет сам Чесноков, *хороуправления.* Новый взгляд на проблематику хоровой работы выразился прежде всего в характерном определении понятия хора: хор *a cappella,* по мнению автора, представляет собой полноценное объединение значительного числа голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении; четком разграничении элементов хоровой звучности на *ансамбль, строй, нюансы.*

В книге Чеснокова впервые описаны *участки регистров* хоровых партий; выявлена возможность создания хоровой звучности на основе *регистровой системы*; предложены специфические пометы-стрелки, направленные на уточнение интонирования ступеней в мажоре и миноре; определены необходимые нормы организации хорового коллектива и *фазы репетиционной работы.* Хотя бóльшая часть книги рассматривает звучность смешанного хора (с участием взрослых певцов), тем не менее специфика работы с детскими хоровыми голосами не оставлена в стороне. Многие рекомендации вокально-методической работы, из-

[1] См.: *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998. — С. 69—71.

ложенные в книге, основаны на практическом опыте работы Чеснокова в Синодальном хоре. Вероятно поэтому, рассматривая регистры и диапазоны певческих голосов, автор без оговорок приравнивает женские голоса к детским, в частности мальчиковым, голосам[1].

Если П. Г. Чесноков опирался на традиции московской хоровой школы, то **А.А. Егоров** в своих книгах «Основы хорового письма» и «Теория и практика работы с хором» основывался на петербургских вокально-хоровых традициях, ярким представителем которых, в частности, являлась Придворная певческая капелла (Петербургская академическая капелла им. М. Глинки).

Книга «Основы хорового письма» непосредственно не предназначалась для практической работы с хором, в ней в большей степени рассматриваются хороведческие проблемы — теоретические законы и правила создания хоровой звучности, удобного и правильного использования хоровых голосов; направлена она главным образом в помощь композиторам, пишущим музыку для хора. Другая книга А. Егорова («Теория и практика работы с хором»), вобрав в себя почти весь материал из первой книги, стала одним из наиболее полных методических пособий, раскрывающим все стороны организации хорового процесса. Большой практический опыт автора и серьезная научная аргументация выделили эту книгу в разряд солидных исследований нашего времени. В книге рассматриваются главным образом проблемы работы со смешанным взрослым хором. Автор принципиально не разделяет специфические особенности работы с детскими и взрослыми коллективами, имея в виду единый уровень профессиональной требовательности к хоровому звучанию.

Значительным явлением в истории и теории современного хорового исполнительства явились публикации о **Н. М. Данилине**, в которых запечатлены принципы хоровой работы известного мастера.

В последние годы в системе школьного хорового обучения широко применяется методика по освоению музыкальной грамотности (развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т.д.), созданная и апробированная хоровым дирижером, композитором, педагогом-исследователем в области детского хорового творчества **Г. А. Струве**. Эта методика носит название «Хоровое сольфеджио», в основе которой лежат принципиальные установки относительной сольмизации. «Хоровое сольфеджио» состоит из игровых наглядных упражнений, имеющих простую, доступную для ребенка форму, с соблюдением основного педагогического принципа — *от конкретного к абстрактному*. В упражнениях «Хорового сольфеджио» объединены три важных компонента: зрительный, слуховой, двигательный. Например, в качестве зрительного ряда применяются ручные знаки. Сжатый кулачок — «раз», кисть вверх — «два», рука ладонью вниз — «три». Для ребенка это своеобразные музыкальные ступени, по которым видно, что «два» выше, чем «раз», «три» выше, чем «два». Систематические упражнения с ручными знаками, а далее пение по руке (рука изображает «нотный стан») интенсивно развивают координацию голоса и слуха и, как утверждает автор, закладывают основы ладового слуха. Игры-упражнения от простых попевок ведут к песням. При их разучивании преследуются цели: выучить песню и развить навык пения по ручным знакам, т.е развивается общая

[1] Многие формы вокальной организации хора П. Г. Чеснокова описаны в следующих главах настоящей книги.

музыкальная грамотность детей. Дети постепенно готовятся к предстоящему пению по нотам. Как замечает автор, занятия по «Хоровому сольфеджио» могут быть групповыми и индивидуальными. На занятиях определяется певческая «примарная звуковая зона», удобная для всех детей группы, затем подбирается подходящая тональность. Курс «Хорового сольфеджио» разделен на три ступени по возрастному признаку.

**Литература для самообразования**

Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А.Апраксина. — М., 1990.

*Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв.: Методическое пособие. — М., 1998.

*Осеннева М.С., Самарин В.А., Уколова Л.И.* Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. — М., 1999.

Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма: Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. С.Г.Зверева, А.А.Наумов, М.П.Рахманова. — М., 1998 — Т. 1.

*Струве Г.А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981.

*Самарин В.А.* Хороведение и хоровая аранжировка. — М., 2002.

# Глава II

# ТЕОРИЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

## 1. Основные стили и жанры вокально-хорового искусства

Теория вокально-хорового исполнительского искусства как научная система знаний появилась во второй половине XX столетия на базе *хороведения*, став естественным продолжением развития общей вокально-хоровой проблематики. На сегодняшний день теория хорового исполнительства охватывает многие разделы музыкально-хоровой деятельности, и в первую очередь затрагивает особенности интерпретации хоровых произведений.

Важной частью теории хорового исполнительства является понимание исполнителем стилистических и жанровых особенностей произведения. Дирижеры-практики самым серьезным образом относятся к проблематике стиля, ибо правильное понимание стилистики произведения, иначе говоря, соотнесение этого произведения с особенностями времени его создания, свидетельствует о нахождении верной интерпретации. К. Б. Птица указывал, что овладение исполнительским стилем означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание закономерностей, особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением[1].

*Стилем* в музыке называется общность образной системы, средств музыкальной выразительности и творческих приемов композиторского письма. Слово «стиль» латинского происхождения и в переводе означает *способ изложения*. Как категория стиль стал существовать с XVI в. и первоначально являлся характеристикой жанра. Начиная с XVII в. важнейшим фактором определения стиля становится национальный компонент. Позднее, в XVIII в., понятие стиля обретает более широкое значение и понимается как характерные черты искусства определенного исторического периода. В XIX в. смыслообразующим началом стиля становится индивидуальная манера письма композиторов. Та же тенденция с чертами еще большей дифференциации прослеживается в XX в., когда внутри творчества одного какого-либо композитора определяется стилистика различных периодов творчества. Таким образом, исходя из краткого исторического экскурса становления категории стиля, следует подразумевать под стилем ус-

[1] См.: *Птица К. Б.* Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором: Методика, опыт. — М., 1972. — С. 14.

тойчивое единство образных принципов художественных направлений различных исторических эпох, характерные черты как отдельного произведения, так и жанра в целом, а также творческую манеру отдельных композиторов.

Понятие жанр существует во всех видах искусства, но в музыке, в силу специфики ее художественных образов, это понятие имеет особое значение: оно стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения как о комплексе использованных выразительных средств. Термин «жанр» (франц. *genre*, от латинского *genus* — род, вид) — многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды художественных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы. Сложность классификации жанров тесно связана с их эволюцией. Например, в результате развития музыкального языка многие прежние жанры модифицируются, на их основе создаются новые. Жанры отражают принадлежность произведения к тому или иному идейно-художественному направлению. Вокально-хоровые жанры обусловлены связью с литературно-поэтическим текстом. Возникали они в большинстве случаев как музыкально-поэтические жанры (в музыке древних цивилизаций, средневековья, в народной музыке разных стран), где слово и музыка создавались одновременно, обладали общей ритмической организацией.

Вокальные произведения делятся на сольные (песня, романс, ария), ансамблевые и хоровые. Они могут быть чисто вокальными (соло или хор без сопровождения; состав хора *a cappella* особенно характерен для полифонической музыки эпохи Возрождения, а также для русской хоровой музыки XVII—XVIII вв.) и вокально-инструментальными (особенно с XVII в.) — с сопровождением одного (обычно клавишного) либо нескольких инструментов или оркестра. Вокальные произведения с сопровождением одного или нескольких инструментов относят к камерным вокальным жанрам, с сопровождением оркестра — к крупным вокально-инструментальным жанрам (оратория, месса, реквием, пассионы). Все эти жанры имеют сложную историю, затрудняющую их классификацию. Так, кантата может представлять собой и камерное сольное произведение, и крупное сочинение для смешанного состава (хор, солисты, оркестр). Для XX в. характерно участие в вокально-инструментальных произведениях чтеца, актеров, привлечение пантомимы, танцев, театрализации (например, драматические оратории А. Онеггера, «сценические кантаты» К. Орфа, приближающие вокально-инструментальные жанры к жанрам драматического театра).

С фактором условий исполнения связана степень активности слушателя при восприятии музыкальных произведений — вплоть до непосредственного участия в исполнении. Так, на границе с бытовыми жанрами находятся массовые жанры, такие, например, как *советская массовая песня*, жанр, охватывающий самые различные по образу и содержанию вокально-хоровые произведения — патриотические, лирические, детские и пр., написанные для разных составов исполнителей.

Итак, дифференцируя стили отдельных художественных направлений и жанровые отличия, отметим их наиболее характерные черты. К стилям художественных направлений отнесем следующие: эпохи Возрождения, барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, реализм, а также экспрессионизм.

Отличительными чертами ***эпохи Возрождения***, или ***Ренессанса*** (франц. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*, середина XV—XVI вв., в Италии с XIV в.), явились гуманистичность мировоззрения, обращение к античности, светский характер. Наиболее отчетливо черты раннего Возрождения обнаружились в искусстве итальянского *Ars Nova* XIV в. Так, крупнейший композитор флорентийского раннего Возрождения Ф. Ландино явился автором двух- и трехголосных мадригалов и баллад — жанров, типичных для *Ars Nova*. В условиях развитой городской культуры нового типа здесь впервые сложилось светское профессиональное искусство гуманистического характера, опирающееся на народную песенность. Отрицая католическую схоластику и аскетизм, на смену одноголосному пению приходит многоголосное, появляются двойные и тройные составы хоров, достигает своих высот полифоническое письмо строгого стиля, прочно устанавливается разделение хора на 4 основные хоровые партии — сопрано, альты, тенора, басы. Наряду с музыкой, предназначенной для церковного пения (мессы), утверждается в своих правах хоровая светская музыка (*мотеты*, *баллады*, *мадригалы*, *шансоны*). При опоре на общеэстетические закономерности появляются школы отдельных городов (римская, венецианская и др.), а также национальные школы — нидерландская (Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Депре), итальянская (Дж. Палестрина, Л. Маренцио), французская (К. Жанекен), английская (Д. Данстейбл, У. Бёрд) и др.

Художественный стиль ***барокко*** (итал. *baroccо* — причудливый, странный) был господствующим в искусстве конца XVI — середины XVIII столетия. В основе стилевого направления барокко лежат представления о сложности и изменчивости мира. Это было время противоречий между развивающейся наукой (открытия Галилея, Декарта, Ньютона) и устаревающими представлениями о мироздании церкви, сурово карающей все, что расшатывало устои религии. Музыковед Т. Н. Ливанова по этому поводу отмечала, что над чувствами и стремлениями человека в эпоху барокко «тяготело нечто, не вполне им постигаемое, — нереальное, религиозное, фантастическое, мифическое, фатальное. Мир все более открывался ему усилиями передовых умов, противоречия его выступали вопиющими, а разрешения встающих загадок все же не было, ибо еще не пришло последовательное социальное и философское осмысление действительности»[1]. Отсюда напряженность, динамичность образов в искусстве в целом, аффектация, контраст состояний, одновременное стремление к величию и декоративности.

В вокально-хоровой музыке эти особенности стиля выражены посредством противопоставления хора и солистов, сочетания крупномасштабных форм и причудливости украшений (мелизмов), одновременности тенденции к обособлению музыки от слова (возникновение инструментальных жанров сонаты, концерта) и тяготения искусств к синтезу (ведущее положение жанров кантаты, оратории, оперы). Исследователи западноевропейской истории музыки относят к единой эпохе барокко все музыкальное искусство от Дж. Габриели (многохорные вокально-инструментальные полифонические произведения) до А. Вивальди (оратория «Юдифь», Глория, Магнификат, мотеты, светские кантаты и т.д.), И. С. Баха (Месса си минор, Страсти по Матфею и по Иоанну, Магнификат, Рождественская и Пасхальная оратории, мотеты,

[1] *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. — М., 1983. — С. 314.

хоралы, духовные и светские кантаты) и Г. Ф. Генделя (оратории, оперные хоры, антемы, *Te Deum*).

Следующий крупный стиль в искусстве XVII—XVIII веков — ***классицизм*** (лат. *classicus* — образцовый). В основе эстетики классицизма лежит античное наследие. Отсюда убеждение в разумности бытия, наличии всеобщего порядка и гармонии. Основными канонами творчества соответственно были равновесие красоты и истины, ясность логики, стройность архитектоники жанра. В общем развитии стиля классицизма выделяют классицизм XVII в., формировавшийся во взаимодействии с барокко, и просветительский классицизм XVIII в., связанный с идеями предреволюционного движения во Франции. В обоих случаях классицизм не представляет изолированного явления ввиду соприкосновения с различными стилевыми течениями — рококо, барокко. При этом монументализм барокко сменяется сентиментальной утонченностью, интимностью образов. Виднейшими представителями классицизма в музыке явились Ж. Б. Люлли, К. В. Глюк, А. Сальери и др., внесшие значительный вклад в оперную реформу (особенно К. В. Глюк) и переосмыслившие драматургическое значение хора в опере.

Тенденции классицизма обнаруживаются у русских композиторов XVIII в. М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, В. А. Пашкевича, И. Е. Хандошкина, Е. И. Фомина.

***Рококо*** (франц. *rococo*, также *rocaille* — от названия одноименного орнаментального мотива; *rocaille musicale* — музыкальный рокайль) — стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Обусловленное кризисом абсолютизма, рококо явилось выражением иллюзорного ухода от жизни в мир фантазии, мифических и пасторальных сюжетов. Отсюда характерная для музыкального искусства грациозность, прихотливость, орнаментальность, изящество малых форм. Представителями стилевого направления рококо явились композиторы Л. К. Дакен (кантаты, мессы), Ж. Ф. Рамо (камерные кантаты, мотеты), Дж. Перголези (кантаты, оратории, *Stabat Mater*) и др.

Высшей стадией классицизма явилась ***венская классическая школа***, выдающиеся произведения композиторов которой послужили значительным вкладом в мировую хоровую культуру. В качестве примера сошлемся на некоторые композиции, такие как оратории «Сотворение мира», «Времена года» Й. Гайдна, Реквием и мессы В. Моцарта, мессы и финал Девятой симфонии Л. Бетховена, чтобы представить себе ту огромную роль, которую композиторы уделяли хору.

***Романтизм*** (*romantisme*) — художественное течение, первоначально сформировавшееся в конце XVIII — начале XIX в. в литературе. В дальнейшем под романтическим понималось прежде всего музыкальное начало, что обусловлено чувственной природой музыки. Особенностями данного направления в музыкальном искусстве являются личностная позиция, духовная возвышенность, народная самобытность, рельефная образность, фантастическое видение мира. В силу обозначенных характерных черт первостепенное значение в романтическом искусстве получает лирика. Лирическое начало обусловило интерес композиторов к камерным формам.

Жажда совершенства и обновления романтического искусства привела в свою очередь к усилению ладово-гармонической красочности путем сопоставления мажорной и минорной систем, а также использования диссонирующей аккордики. Пафос личной и гражданской независимости объясняет стремление к

«свободным» формам. Бесконечная контрастность впечатлений вызывает обращение романтиков к цикличности. Особое значение в искусстве романтизма приобретает идея синтеза искусств, что, к примеру, просматривается в принципе программности, а также в вокальной мелодике, чутко следующей выразительности поэтического слова. Представителями романтизма в музыке явились Ф. Шуберт (мессы, *Stabat Mater*, кантата «Победная песнь Мириам», хоры и вокальные ансамбли для смешанного состава, женских и мужских голосов), Ф. Мендельсон (оратории «Павел» и «Илья», симфония-кантата «Хвалебная песнь»), Р. Шуман (оратория «Рай и Пери», Реквием по Миньоне, музыка к сценам из «Фауста» Гете, к «Манфреду» Байрона, баллады «Проклятие певца», мужские и смешанные хоры *a cappella*), Р. Вагнер (оперные хоры), И. Брамс (Немецкий реквием, кантаты, женские и смешанные хоры с сопровождением и без сопровождения), Ф. Лист (оратории «Легенда о св. Елизавете», «Христос», Гранская месса, Венгерская коронационная месса, кантаты, псалмы, Реквием для мужского хора и органа, хоры к «Освобожденному Прометею» Гердера, мужские хоры «Четыре стихии», участие женского хора в симфонии «Данте» и мужского в «Фауст-симфонии») и др.

***Импрессионизм*** (*impressionisme*) как художественное направление возник в Западной Европе в последней четверти XIX — начале XX в. Название *импрессионизм* происходит от французского *impression* — впечатление. Характерным признаком стиля направления импрессионизма является стремление к воплощению мимолетных впечатлений, психологических нюансов, к созданию колоритных жанровых зарисовок и музыкальных портретов. При очевидности новаторского музыкального языка импрессионисты продолжают идеи романтизма. К числу общих черт двух направлений можно отнести интерес к поэтизации старины, к форме миниатюры, колористическое своеобразие, импровизационную свободу композиторского письма. При этом импрессионистическое направление имеет ряд стилистических отличий — сдержанность эмоций, прозрачность фактуры, калейдоскопичность звуковых образов, акварельную мягкость, загадочность настроения. Музыковед В. Г. Каратыгин так характеризовал особенности импрессионизма в музыке: «Слушая импрессионистов-композиторов, вы по преимуществу вращаетесь в кругу туманных, переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что вот-вот музыка вдруг дематериализуется ...лишь в душе вашей надолго оставив отзвуки и отблески упоительных бесплотных видений»[1]. Средствами выразительности импрессионистов явились комплексность красочных аккордовых созвучий в сочетании с архаическими ладами, неуловимость ритмики, краткость фраз-символов в мелодике, богатство тембров. Свое классическое выражение течение импрессионизма в музыке нашло в творчестве К. Дебюсси (мистерия «Мученичество св. Себастьяна», кантаты «Блудный сын», поэма «Дева-избранница», Три песни Шарля Орлеанского для хора без сопровождения) и М. Равеля (смешанные хоры *a cappella*, хор из оперы «Дитя и волшебство», хор в балете «Дафнис и Хлоя»).

***Реализм*** — творческий метод в искусстве. *Realis* — слово позднелатинского происхождения, в переводе — *вещественный, действительный.* Наиболее полное раскрытие сущности реализма как исторической и типологической конкретной формы творческого мышления усматривается в искусстве XIX в. Веду-

[1] Цит. по : Музыкальная энциклопедия. — М., 1974. — Т. 2. — С. 507.

щими принципами реализма явились: объективность отображения существенных сторон жизни в совокупности с очевидной авторской позицией, типизация характеров и обстоятельств, интерес к проблеме ценности личности в обществе. В творчестве западноевропейских композиторов второй половины XIX в. реализм просматривается в произведениях Ж. Бизе (оперные хоры, кантаты, симфония-кантата «Васко да Гама»), Дж. Верди (оперные хоры, Четыре духовных произведения — «Аве Мария» для смешанного хора *a capella*, «Хвала деве Марии» для женского хора *a cappella*, *Stabat Mater* для смешанного хора с оркестром, *Te Deum* для двойного хора с оркестром; Реквием) и др.

Основоположником реалистической школы в русской музыке был М. И. Глинка (оперные хоры, юношеская кантата «Пролог», Польский для смешанного хора и оркестра, Прощальные песни воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов для солистов, женского хора и оркестра, «Тарантелла» для чтеца, балета, смешанного хора и оркестра, «Молитва» для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра, сольные песни с хоровым припевом), чьи традиции получили развитие в творчестве А. С. Даргомыжского (оперные хоры), А. П. Бородина (оперные хоры), М. П. Мусоргского (оперные хоры, «Царь Эдип» и «Поражение Сеннахериба» для смешанного хора с оркестром, «Иисус Навин» для хора с сопровождением фортепиано, обработки русских народных песен), Н. А. Римского-Корсакова (оперные хоры, кантаты «Свитезянка», «Песня о вещем Олеге», прелюдия-кантата «Из Гомера», «Стих об Алексее», женские и мужские хоры *a cappella*), П. И. Чайковского (оперные хоры, кантаты «К радости», «Москва» и др., хоры из музыки к весенней сказке А. Островского «Снегурочка», хоры *a cappella*), С. И. Танеева (хоры из «Орестеи», хоры на стихи Полонского и др.), С. В. Рахманинова (оперные хоры, 6 женских хоров с сопровождением фортепиано, кантата «Весна» и поэма «Колокола» для смешанного хора, солистов и оркестра, «Три русские песни» для неполного хора и оркестра) и др.

Отдельная страница в русской хоровой культуре XIX — XX вв. — профессиональная духовная музыка. Исходя из национальных духовно-музыкальных традиций, создавались многие сочинения для церковного богослужения. Например, к созданию только «Литургии св. Иоанна Златоуста» обращались в разное время Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, А. А. Архангельский, К. Н. Шведов и т. д. Работа крупнейших русских композиторов в жанрах духовной музыки послужила ее активному развитию, которое прервалось в 1920-х гг. в связи с социальным переустройством в России.

В музыке XX в. реализм обрел более сложные формы, отражая значительные перемены нового общественного порядка. После Октябрьской революции в искусстве стали проявляться новые тенденции к масштабности форм, политизации и идеологизации содержания произведений, новое принципиальное понимание реализма в значении *социалистического реализма* как стилистического направления, основанного на утрированной положительности образов. Многие советские композиторы были вынуждены придерживаться этой установки, что обусловило появление «просоветских», как мы сейчас называем, произведений, таких, как кантаты «К 20-летию Октября», «Александр Невский», оратория «На страже мира» С. С. Прокофьева, оратории «Песнь о лесах» и «Родная Отчизна», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», «Поэма о Родине»,

Поэма «Казнь Степана Разина», 10 поэм для смешанного хора *a cappella* на стихи революционных поэтов Д. Д. Шостаковича, симфоническая поэма «Ода радости» А. И. Хачатуряна и др.

Начиная с 1950-х гг. стали появляться яркие сочинения Г. Г. Галынина (оратория «Девушка и смерть»), Г. В. Свиридова («Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина», кантаты «Курские песни», «Деревянная Русь», «Снег идет», «Весенняя кантата» и др., хоровой концерт памяти А. Юрлова, концерт для хора «Пушкинский венок», хоры *a cappella*), Р. К. Щедрина (кантата «Бюрократиада», «Строфы из Евгения Онегина», хоры *a cappella*) и др.

И наконец, рассмотрим направление в европейском искусстве начала XX в. — ***экспрессионизм*** (*expressionism*), слово латинского происхождения, в переводе означает *выражение*. В основе направления экспрессионизма лежало трагическое ощущение человечества в преддверии первой мировой войны, а также в ходе самой войны и в послевоенные годы. В центре внимания искусства, и в том числе музыкального, — чувство обреченности, депрессивное состояние души, ощущение мировой катастрофы, «крайняя боль» (Г. Эйслер). Представителем экспрессионистского направления в музыке явился А. Шенберг (оратория «Лестница Иакова», кантаты «Песни Гурре», «Уцелевший из Варшавы», хоры *a cappella*, три немецкие народные песни) и его последователи. К концу XX в. количество стилистических направлений, идущих от экспрессионизма, значительно возросло. Многие современные композиторы работают в экспрессионистском стиле, используя атональность, додекафонию, разорванность мелодики, диссонантность, аллеаторику и самые различные композиционные приемы.

## 2. Основные категории, закономерности и ведущие принципы теории вокально-хорового исполнительства

Методологическую основу теории вокально-хорового исполнительства составляет *хороведение* — наука об управлении хором. Рассмотрим некоторые его базовые категории.

*Хор* — понятие чрезвычайно емкое. Оно обычно рассматривается как музыкально-певческий коллектив, деятельностью которого является творческий процесс *хорового музицирования* (или *хорового исполнительства*). В этом контексте хор — *вокально-исполнительский коллектив*, объединенный и организованный творческими целями и задачами. Принцип *коллективного начала* обязателен для всех участников хора и должен быть выдержан на любом этапе работы хора. Хор — это большой по количеству участников *вокальный ансамбль*, состоящий из *хоровых партий*. Базисная основа каждой хоровой партии — *унисон*, предполагающий *полную слитность* всех вокально-хоровых компонентов исполнения — звукообразования, интонации, тембра, динамики, ритма, дикции, иначе говоря, хор — это *ансамбль вокальных унисонов*[1]. Хоровое исполнение выражено двумя формами музицирования — *пение без сопровождения* (*a cappella*) и *пение с сопровождением*. В зависимости от способа интонирования — в натуральном или темперированном строе — повышается роль *интонации*. Точное интонирование (строй) и сбалансированное звучание (ансамбль) в хоре — основные условия

[1] Термин В. И. Краснощекова.

его профессионализма. Слаженный хоровой коллектив всегда воспринимается как *вокальный инструмент*, *вокальный оркестр*, состоящий из человеческих голосов, а потому требует к себе *постоянного и систематического внимания хормейстера* от момента распевания хора до концертного выступления на эстраде. Строй в хоре зависит от мастерства и обученности участвующих в нем певцов, а также от личностных и профессиональных качеств дирижера-хормейстера, его воли, знаний, опыта. Строй в хоре всегда сопряжен с выполнением множества различных взаимосвязанных задач — от организации певческо-хорового процесса и воспитания (обучения) певцов до выстраивания собственно хоровой звучности с выявлением проблем ансамблирования и строя. При этом важные задачи в процессе выстраивания хора — создание ансамбля вокальных унисонов, высотное единообразие исполняемых звуков, тембровое их единство — решаются при условии правильно организованной вокально-хоровой работы с певцами. В хоровом исполнительстве органично объединены различные виды искусств — *музыка* и *литература (поэтика)*. Синтез этих двух видов искусств вносит специфические черты в хоровое творчество. Логичное и осмысленное сочетание музыки и слова определяет понятие *вокально-хоровой жанр*. Хороший хор всегда отличает техническое и художественно-выразительное исполнение, где наряду с проблемами ансамбля и строя решены задачи музыкально-литературной интерпретации.

Ни одно из перечисленных выше свойств не может существовать обособленно. Все компоненты взаимосвязаны и находятся в постоянном согласии.

Изначально хоровое исполнительство было *любительским* и лишь благодаря особым историческим условиям обрело статус *профессионального* искусства. Отсюда происходят две основные формы хоровой деятельности — *профессиональная* и *любительская*, отсюда и собственные названия — хор профессиональный и хор любительский (народный, самодеятельный). Под первым понимают хор, состоящий из специально обученных певцов, под вторым — хор, в котором принимают участие все желающие в нем петь. Занятия в любительских хорах не столь регламентированы, как в профессиональных.

В хоровом исполнительстве различают два основных направления — академическое и народное, которые характеризуются качественными различиями в *манере* исполнения.

*Академический хор* (или *капелла*) опирается в своей деятельности на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, выработанные профессиональной музыкальной культурой и традициями многовекового опыта оперного и камерного жанра. Академические хоры имеют единое условие вокальной работы — *академическую манеру пения*. В рассмотрении проблематики вокально-хорового пения мы будем отталкиваться от понятия *академической манеры пения*.

*Народный хор* — вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение, вокальная манера, фонетика). Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манера исполнения народных хоров. Следует отличать народный хор в натуральном, бытовом его виде от специально организованного, народного хора, профессионального или самодеятельного, исполняющего как подлинно народные песни, так и авторские сочинения в народном духе.

Состав исполнительского коллектива по группам характеризуется термином *тип хора*. Певческие голоса делятся на три группы: женские, мужские и детские. Хор, состоящий из голосов одной группы, называется *однородным*, а хор, состоящий из женских (или детских) и мужских голосов или из певческих голосов всех трех групп, называется *смешанным*. В настоящее время встречается четыре типа хоров: женский, мужской, детский и смешанный.

Хоровые произведения могут быть охарактеризованы по количеству *самостоятельных хоровых партий* в них, что определяется понятием *вид хора*. Существуют произведения для хора самых разных составов — одноголосные, двухголосные, трех-, четырех- и более. Принципы применения *divisi* (разделения) в хоровых партиях связаны с высотными соотношениями певческих голосов, а также с их гармоническими и темброво-колористическими сочетаниями. Известно, что *divisi* гармонически насыщает хоровое изложение, но в то же время заметно ослабляет силу звучания хоровых голосов.

Основной и минимальной в количественном отношении структурной единицей хора является *хоровая партия*, представляющая собой согласованный ансамбль певцов, голоса которых в общих своих параметрах относительно одинаковы по диапазону и тембру. Именно с хоровой партии (группы певцов) начинается строительство хоровой звучности во множестве аспектов: хоровая партия представляет собой начальный объект работы дирижера в установлении ансамбля и строя, в художественной отделке произведения. В связи с этим обнаруживается проблема *наименьшего количества* певцов (голосов) в хоровой партии — 3—4 певца, а также их тембровое и динамическое равновесие[1].

Теоретически, согласно определению П. Г. Чеснокова, однородный двухголосный детский, женский или мужской хор может составлять как минимум 6 певцов, например 3 сопрано (дисканта) + 3 альта, 3 тенора + 3 баса. Однако в современной исполнительской практике подобный по численности хор называют вокальным ансамблем. Более полнозвучным считается удвоенный состав хора, где каждая партия насчитывает два минимальных состава: 6 первых сопрано + 6 вторых сопрано + 6 первых альтов + 6 вторых альтов, в сумме получается 24 певца. Здесь также возможно деление (*divisi*) каждой партии на две группы.

Численность певцов в партиях хора должна быть одинакова. Недопустимо, чтобы женский или детский коллектив певцов в 30 человек состоял, например, из 11 первых сопрано, 9 вторых сопрано, 6 первых альтов и 4 вторых альтов. Рекомендуется несколько увеличивать численность певцов в партиях первых сопрано и вторых альтов в женском (детском) четырехголосом хоре, что связано как с динамическим выделением хоровой партии, исполняющей верхний мелодический голос (CI), так и с более компактным звучанием основы аккорда (AII), например:

сопрано первые — 8 чел.;
сопрано вторые — 7 чел.;
альты первые — 7 чел.;
альты вторые — 8 чел.

Всего: 30 чел.

[1] Сравните количественные составы хоров, обозначенные Г. Я. Ломакиным в книге «Краткая метода пения» (1887). Хор из 12 человек: дискантов — 4; альтов — 3; теноров — 2; басов — 3. Хор из 10 человек: Д I — 3; Д II — 3; А — 4. Хор из 30 детских голосов: Д I — 10; Д II — 8; А — 12.

Плотность звучания унисонных партий камерного хора, количество которых не превышает 10 певцов, несоизмерима со звучанием хоровых партий большого хора, где численность поющих в хоровых партиях составляет 20—25 певцов.

В теории хороведения принято количественные составы хоров классифицировать на три основных вида — малый (камерный), средний и большой хоры. В современной исполнительской практике название *малый хор* применяется редко, больше используется наименование *камерный хор* с примерным числом поющих — 20—30 человек. *Средний смешанный хор*, насчитывающий до 40 человек, предполагает разделение каждой хоровой партии на две. Численность *большого смешанного хора* обычно колеблется в пределах 80—120 человек (изредка больше).

При благоприятных условиях могут быть созданы *массовые* и *сводные хоры* в несколько сот и даже тысяч человек. В хоровой литературе имеются примеры *многохорных* композиций, в целом насчитывающих свыше полутора десятков самостоятельных хоровых партий.

Существующее понятие *двойной хор* означает хор, разделенный на две части, каждая из которых относительно самостоятельна; обе части двойного хора могут представлять собой как смешанный (полный и неполный), так и однородный состав. *Тройной хор* соответственно состоит из трех частей.

Для любого исполнительского состава хоров существует специальная хоровая литература, которая, безусловно, учитывает темброво-колористические особенности и численность состава хора. Так, произведения, написанные для камерного хора, следовательно ориентированные на малочисленный коллектив, густо и тяжело будут звучать в большом хоре, насчитывающем около 100 певцов. И наоборот, партитура для большого хора с *divisi* в разных голосах в звучании хора малого состава теряет образную красочность.

Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются устоявшимися традициями. Родственные партии стоят в одной группе. Голоса каждой партии соответствуют друг другу по тембру, звуковому диапазону и т. д. Хоровой коллектив располагается с таким расчетом, чтобы по левую руку от дирижера находились высокие голоса, по правую — низкие. В смешанном хоре слева от дирижера размещаются сопрано, за ними тенора; справа — альты, за ними басы.

| | |
|---|---|
| Тенора II | Басы II |
| Тенора I | Басы I |
| Сопрано II | Альты II |
| Сопрано I | Альты I |

Среди многих вариантов расположения однородных хоров популярен такой, где каждая партия расположена группой, подобно сектору. В женском или детском хоре (слева направо): вторые сопрано, первые сопрано, альты первые, альты вторые. В мужском хоре: вторые тенора, первые тенора, басы вторые, басы первые, октависты находятся в центре. Считается, что помещение первых высоких голосов (I сопрано или I теноров) в середину хора улучшает звучность, а расположение вторых высоких голосов (II сопрано или II теноров) в некоторой степени «прикрывает» звучание первых.

Женский (детский) хор

| | | | |
|---|---|---|---|
| Сопрано II | Сопрано I | Альты I | Альты II |
| Сопрано II | Сопрано I | Альты I | Альты II |
| Сопрано II | Сопрано I | Альты I | Альты II |
| Сопрано II | Сопрано I | Альты I | Альты II |

Мужской хор

| | Октависты | | |
|---|---|---|---|
| Тенора II | Тенора I | Басы II | Басы I |
| Тенора II | Тенора I | Басы II | Басы I |
| Тенора II | Тенора I | Басы II | Басы I |
| Тенора II | Тенора I | Басы II | Басы I |

Такой расстановкой хора пользуются обычно при звукозаписи. В этом случае перед каждой хоровой партией ставится отдельный микрофон. Размещение смешанного хора при записи звука происходит с учетом направленности звучания каждой хоровой партии на отдельно выставленный микрофон[1].

| | | | |
|---|---|---|---|
| Альты II | Сопрано II | Тенора II | Басы II |
| Альты II | Сопрано II | Тенора II | Басы II |
| Альты I | Сопрано I | Тенора I | Басы I |
| Альты I | Сопрано I | Тенора I | Басы I |

Кроме указанной, применяются и другие варианты расстановки групп хорового коллектива, например:

Женский (детский) хор

а)

| | |
|---|---|
| Сопрано II | Альты II |
| Сопрано II | Альты II |
| Сопрано I | Альты I |
| Сопрано I | Альты I |

[1] В таких случаях звукорежиссер допускает возможность сбалансирования звучания хоровых партий за счет микширования звука (усиления или ослабления звучания хоровых партий), а также использует другие различные звукозаписывающие эффекты.

б)

| Альты | |
|---|---|
| Сопрано I | Сопрано II |

На репетициях хор следует располагать так же, как и во время выступлений. Не рекомендуется размещать хоровой коллектив в одной горизонтальной плоскости, так как при этом теряется должный визуальный контакт певцов с дирижером. Кроме того, участники хора будут вынуждены петь «в спину» впереди стоящих хористов. В смешанном хоре принято мужские партии располагать несколько выше женских.

Лучше использовать относительно широкую расстановку хористов, примерно в полушаге друг от друга. Более удаленное расположение певцов нарушает их контроль над балансом звучности.

Возможна также так называемая *смешанная расстановка* хора — поквартетно или с чередованием однородных голосов. Такая расстановка повышает ответственность певцов, требует от них достаточно высокой квалификации.

Среди вариантов расположения смешанного хора известен такой, когда мужской и женский составы хоров размещены отдельно в виде двух однородных хоров, что применяется с целью большей выпуклости звучания.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Альты II | Альты II | Басы II | Басы II |
| Альты I | Альты I | Басы I | Басы I |
| Сопрано II | Сопрано II | Тенора II | Тенора II |
| Сопрано I | Сопрано I | Тенора I | Тенора I |

Располагать хоровой коллектив лучше в виде небольшого полукруга (веерообразно) или же в крайнем случае по прямой линии с небольшими закруглениями на краях. Расположение хора исключительно по прямой линии менее целесообразно.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа[1] (от дирижера); при исполнении с оркестровым или ансамблевым сопровождением оркестр или ансамбль помещается впереди, а хор ставится небольшим полукругом за ним. Например, при исполнении «Трех русских песен» С. Рахманинова, написанных для неполного смешанного хора (альтов и басов) и оркестра, хоровые голоса обычно располагаются слева (альты) и справа (басы) от дирижера за оркестром на специальном возвышении (хоровых станках). В этом случае звучность каждой отдельной партии становится более компактной и монолитной. Длительное по времени использование одной хоровой партии, как, например, в указанном произведении, позволяет характеризовать хоровую партию весьма редким термином — *хор альтов* или же *хор басов*.

[1] Довольно часто можно наблюдать, когда рояль на концертной эстраде стоит слева от дирижера. И этому находится весьма убедительное объяснение, заключающееся в отражательной способности крышки рояля; крышка, открытая на небольшую створку в сторону публики, тембрально обогащает звучание инструмента.

Размещение хорового коллектива на сцене порой зависит от условий реверберации в концертном зале. Слитность и компактность звучания хора достигается иногда после долгого поиска так называемой *акустической точки* на эстраде.

### Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте определение понятия *хор,* данное видными мастерами хорового искусства, и на этой основе выделите основные моменты в каждой характеристике этого понятия:

П. Г. Чесноков («Хор и управление им»): «Хор *a cappella* представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении. Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенной ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы»[1].

А. А. Егоров («Теория и практика работы с хором»): «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение. При этом каждая партия поется несколькими однородными голосами. Этим хоровой коллектив, как вокальная организация, значительно отличается от камерного вокального ансамбля (дуэта, трио, квартета и т. д.), в котором каждая отдельная партия всегда поручается только одному исполнителю. Наиболее типичным, чистым видом хорового коллектива является хор *a cappella*, т. е. коллектив, поющий без инструментального сопровождения. Другой вид хорового коллектива — хоровой коллектив с сопровождением фортепиано, ансамбля инструментов или же оркестра — является уже не вполне самостоятельным: он делит свои исполнительские задачи с инструментальным сопровождением.

Хоровой коллектив a cappella — это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения».

В. Г. Соколов («Работа с хором»): «Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении».

2. Проанализируйте виды хоров и подберите нотные примеры к каждому виду —

двухголосный:

| Вторые голоса |
|---|
| Первые голоса |

трехголосный:

| Третьи голоса | |
|---|---|
| Первые голоса | Вторые голоса |

[1] Заметим, что Чесноков относит *нюансы* к элементам хоровой звучности, трактуя это понятие шире, чем подвижная динамическая шкала. *Нюансы*, по Чеснокову, охватывают средства музыкально-хоровой выразительности — особенности ритма, темпа, агогики, дикции и др., в связи с их динамическими изменениями.

четырехголосный:
а)

| | |
|---|---|
| Третьи голоса | Четвертые голоса |
| Первые голоса | Вторые голоса |

б)

| | |
|---|---|
| Вторые голоса | Четвертые голоса |
| Первые голоса | Третьи голоса |

четырехголосный (с частичным или полным разделением на подгруппы):

| | |
|---|---|
| А)<br>Третьи голоса<br>Б) | А)<br>Четвертые голоса<br>Б) |
| А)<br>Первые голоса<br>Б) | А)<br>Вторые голоса<br>Б) |

четырехголосный (в смешанном хоре):

| | | |
|---|---|---|
| Тенора I | Октависты | Басы II |
| Тенора I | | Басы I |
| Сопрано II | | Альты II |
| Сопрано I | | Альты I |

## 3. Профессионально-педагогические способности и личностные качества руководителя хорового коллектива в контексте идей видных мастеров вокально-хорового искусства

Среди необходимых условий формирования профессиональных навыков дирижерского исполнительства на первом месте стоит развитие личностных качеств и профессионально-педагогических способностей хормейстера, а также понимание коммуникативных явлений, содержащихся в процессе коллективного музицирования. Все это требует от дирижера-хормейстера наличия индивидуальных качеств, пригодных для управления хором, а также мануальной (дирижерской) техники. Важным оказывается осознание дирижером методологии репетиционного процесса как последовательного изучения музыкального произведения и раскрытия в нем сущности художественного образа.

Музыка, как вид искусства, отличается от некоторых других видов прежде всего тем, что живет в строго ограниченном, «отмеренном» автором времени и вне этого времени существовать не может. Временна́я продолжительность музыкального произведения имеет собственную архитектонику, выраженную в строгих

правилах. Вокально-тембровая культура, как отдельный эстетический модуль в музыкальном исполнительстве, функционирует по тем же законам и складывается из множества понятий, знаний, навыков и умений. А поскольку *красота воздействует* на человека, имеется возможность *осознать механизм* этого воздействия. Дирижер хора всем своим умением, талантом и интуицией формирует такое звучание в хоре, которое имеет ярко выраженные черты музыкально-эстетического воздействия: осторожно и бережно складывает разные тембры, выявляя их неповторимые краски, и, что самое главное, находит в тембровом звучании подтверждение сущности музыкально-художественного образа произведения.

В формировании вокально-тембровой культуры хора каждый дирижер руководствуется субъективными критериями, определяемыми его собственной культурой и профессионально-музыкальной обученностью. Дирижер со временем *накапливает индивидуальный слуховой опыт* в области вокальных тембров. Так, слушание выступлений самых различных вокально-хоровых коллективов (впрочем, не только коллективов, но и певцов-солистов) рано или поздно позволит музыканту, решившему стать хоровым дирижером, воспитать в себе навык слышания *тембрального спектра* голосов и, как следствие, обнаружит приемы практической работы с вокальными тембрами. Заметим, что вокально-тембровое и вокально-интонационное звучание хора строго соответствует идеальному представлению звучности, существующему в воображении дирижера, иначе говоря, хор *звучит* именно так, как его *слышит* хормейстер. Если в звучании хора имеются недостатки, то они почти всегда вызваны погрешностями *слуховой культуры* дирижера.

П. Г. Чесноков писал, что управлять хором — это значит «перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание; правильно сделать прием вступления; создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность; правильно толковать и освещать исполняемое сочинение; дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижера; вызывать в себе необходимый подъем, регулируемый чувством художественной меры»[1]. Функциональное взаимодействие личности дирижера и поющих в хоре А. А. Егоров в своем труде «Теория и практика работы с хором» охарактеризовал следующим образом: «От дирижера хора требуется не только высокое техническое мастерство, не только безукоризненное понимание существа и особенности отдельной певческой индивидуальности, но и живое, страстное понимание исполнительского чувства, способность учитывать и ощущать его глубокую правду. Дело должно быть поставлено так, чтобы исполнитель-певец не только подчинялся дирижеру и точно выполнял его указания, но чтобы исполнитель *хотел* подчиняться дирижеру, *хотел* выполнить его, дирижерские, намерения»[2].

Активная функциональность дирижера может существовать лишь в том случае, когда у него имеется многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств, которые, как отмечал А. Пазовский, «принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля;

---

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 139.

[2] *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 76—78.

интонационная чуткость; природная эластичность рук и лица — основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои требования артистам»[1].

В работе дирижера с хором проявляются важные принципы, по которым определяют мастерство хормейстера. Принципы эти заключаются в овладении навыками точной диагностики и анализа информационного проблемного материала, звучащего периферийно, разрозненно, и концентрации его в собственной работе. Дирижер осуществляет избирание наиболее верного методического приема сразу, в момент звучания произведения[2].

Дирижер и педагог, воспитавший целую плеяду советских дирижеров-симфонистов, И.А.Мусин в книге «О воспитании дирижера» определил три фактора взаимоотношений дирижера с исполнителями: первый фактор — уровень мануальной техники дирижера; второй — мастерство репетиционной работы дирижера, методы и приемы, с помощью которых он добивается воплощения произведения; третий фактор — психическое состояние дирижера, форма его поведения[3]. Об этом же говорил психолог Б.Ломов, когда утверждал, что в ходе взаимодействия дирижера и коллектива проявляются самые различные функции общения — «информационно-коммуникативные, регуляционно-коммуникативные и аффективно-коммуникативные функции общения»[4].

«Атмосфера концертного исполнения создается постепенно, на репетиции», — говорил известный дирижер И.Маркевич[5], вкладывая в этот афоризм главное, что входит в единство двух процессов — репетиционного и собственно концертного, показательного. Репетиционный процесс подготавливает интерпретационные моменты, которые раскрываются в полную силу на эстраде при исполнении музыкального сочинения. Репетиционное, «режиссерское», становление музыкально звучащего образа — процесс долгий, наполненный поисками в уравновешенности различных компонентов, составляющих единое интерпретационное целое. Раскрытие музыкально звучащего образа в условиях коллективного творчества — сущность процесса дирижерского исполнительства, самая трудная его задача. Формирование навыков управления этой задачей — проблема, которая не решается в одночасье.

---

[1] *Пазовский А.М.* Записки дирижера. — М., 1968. — С. 67, 68.

[2] Дирижер Б.Вальтер так описывает психологическую сложность репетиционного процесса для молодого дирижера: «Практические репетиционные навыки он приобретает лишь с годами профессионального опыта. Пока же молодому руководителю на оркестровой репетиции придется на каждом шагу переживать немало неприятностей. В непосредственной близости оркестра, в этом обилии разнообразных звуков насколько иначе звучит все, что он представлял себе или узнал как слушатель, — так неясно, запутанно! Что он должен предпринять или сказать, чтобы добиться динамического равновесия и отчетливости? Когда наконец наступит подходящий момент, чтобы остановить оркестр и сделать поправки? Найдет ли он необходимые слова, верный тон, действенную форму, чтобы осуществить в оркестре свои музыкальные намерения?»

[3] См.: *Мусин И.А.* О воспитании дирижера. — Л., 1987. — С. 200—201.

[4] *Ломов Б.Г.* Общение как проблема общей психологии // Методологические проблемы социальной психологии. — М., 1975. — С. 10. Читателям, интересующимся феноменом коммуникативных явлений в музыкальном исполнительстве, рекомендуем книгу А.Якупова «Теоретические проблемы музыкальной коммуникации» (М., 1994), где внутренние и внешние коммуникативные связи, образующие сложноорганизованную, целостную систему передачи музыкальной информации, рассматриваются в социально-культурном аспекте.

[5] *Маркевич И.Б.* Органный пункт: Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Г.Эдельман. — М., 1970. — Вып. 5. — С. 119.

Дирижер воздействует на творческую волю музыкантов, вызывает в них художественную самоотдачу, выстраивает при этом стратегическую линию исполнительского процесса вообще.

Дирижер *режиссирует* музыкальное произведение, определяя важные драматургические и формообразующие моменты, и является активным *соисполнителем* во время звучания этого произведения.

Дирижер на репетиции осуществляет свое педагогическое влияние, что также сочетается «с исполнительской функцией в едином, одновременном и взаимосвязанном действии. В момент руководства исполнением дирижер не прекращает своего педагогического воздействия на музыкальный коллектив, но уже при помощи средств мануальной техники»[1].

Дирижер постоянно выступает в роли педагога, наставника, старшего и более мудрого советника, а в детских исполнительских коллективах также со всей ответственностью занимается просветительным музыкальным воспитанием своих подопечных. И эта функция обязательна, она входит в перечень необходимых умений дирижера.

Следует заметить, что в специальной литературе (А. М. Пазовский, И. А. Мусин, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов и др.) объяснение феномена воздействия дирижера на коллектив ссылками только на «внушение» или «флюиды», источаемые дирижером, обычно всерьез не рассматривается — во главу угла ставится совершенствование технических сторон пластического, мануального языка дирижера. Все же проблемы личностного формирования дирижера как фигуры, воплощающей волевые импульсы, существуют. Ш. Мюнш однажды признался: «Сила воздействия дирижера будет ограничена, если он не сможет в какой-то степени полагаться на магнетическое влияние своей личности»[2]. Можно вспомнить многих великих дирижеров прошлого и производимое ими впечатление на музыкантов, выражавшееся в их притягательной силе, в особенном, обращенном к каждому исполнителю взгляде, что вызывало желание подчиниться дирижерской воле (А. Никиш, А. Тосканини, Н. С. Голованов, М. Г. Климов, А. В. Свешников, В. Г. Соколов и др.). В таких случаях взаимодействие дирижера и хора (оркестра) бывает настолько тесным, что коллектив с полуслова-полувзгляда понимает все указания дирижера. Имеется множество примеров, когда под пристальным и властным взглядом дирижера хор преображался, менялось и его вокальное звучание.

Также любопытна другая сторона воздействия в тех случаях, когда дирижер, не являясь постоянным руководителем коллектива, выходит к хору (или оркестру) временно или более того — единично, как, например, на дирижерских конкурсах, где коллектив музыкантов не имеет возможности привыкнуть к новому дирижерскому стилю. С выходом нового дирижера замечаешь, как хор (оркестр) вдруг начинает звучать чуть-чуть иначе, прежде всего в тембровом отношении. Или в учебных хорах — в момент прохождения дипломной практики студентов-хормейстеров — что-то происходит в хоре с интонацией, появляются незнакомые тембровые краски в голосах, певцы поначалу будто теряют привычную наработанную ориентацию, хор «расстраивается» буквально на глазах.

---

[1] *Мусин И. А.* О воспитании дирижера. — Л., 1987. — С. 137.

[2] *Мюнш Ш.* Я — дирижер. — М., 1982. — С. 68.

Эта сторона воздействия дирижерской личности на коллектив исполнителей чрезвычайно интересна и требует особого рассмотрения.

Взаимное творческое общение дирижера и коллектива определяется еще и тем психологическим фактором, при котором исполнительский процесс вдруг *перестает инициироваться только одним дирижером, а представляет собой коллективную функцию.* Как много музыканты говорят о творческой радости коллективного музицирования, когда дирижер и исполнители в равной степени являются *сотворцами* на сцене, когда исполнитель под руководством дирижера обретает творческую свободу. В моменты наивысшего творческого взаимодействия *исполнительский коллектив подчиняется не столько дирижерской воле, сколько совместной художественно-творческой сверхзадаче*, сущностью которой служит потребность музыкантов-художников проникновении в тайну рождения музыки.

### Задания для самостоятельной работы

Приведите в соответствие формулировки необходимых педагогических способностей будущего руководителя хора и пояснения[1]:

| | |
|---|---|
| 1) коммуникативные | а) способность к выбору репертуара, к разработке концертной деятельности хора |
| 2) дидактические | б) способность к эмоциональной заразительности, яркости проявления эмоций, владение интонационной палитрой речи и свободным, пластичным техническим аппаратом |
| 3) организаторские | в) способность вызвать стойкий интерес у певцов к хоровому искусству, объединить поющих в хоровой коллектив с общими целями и задачами |
| 4) конструктивные | г) способность к общению, сотрудничеству |
| 5) прогностические | д) способность к познанию специфики работы в хоровом коллективе, готовность к постоянному самообразованию |
| 6) гностические | е) способность объяснять, показывать, обучать |
| 7) перцептивные | ж) способность осуществлять педагогическое предвидение, прогнозировать результаты взаимодействия в работе с хором |
| 8) креативные | з) способность к творчеству |
| 9) экспрессивные | и) способность проникать во внутренний мир певца, понимать его состояние |

## 4. Средства дирижерского управления

Процесс передачи исполнительских намерений осуществляется при помощи системы специальных мануальных жестов-знаков, именуемой *дирижирова-*

[1] Правильные ответы к заданию: 1—г, 2—е, 3—в, 4—а, 5—ж, 6—д, 7—и, 8—з, 9—б. (См.: *Коджаспирова Г.* Культура профессионального самообразования педагога. — М., 1994.)

*нием.* Сущность дирижерского искусства заключена в «технике опережения звучания»[1].

Исследователи феномена дирижирования отмечают три его главные стороны — музыкальную, психологическую и физиологическую: «С *музыкальной* стороны дирижирование является процессом отражения в выразительной жестикуляции главнейших элементов музыки в их совокупности и обобщенности. Дирижерский жест не состоит из разрозненных движений; а он состоит из логически связанных, функционально сопряженных жестов, вызванных такой же сопряженностью элементов музыки в их логике развития и становления.

С *психологической* — дирижирование есть процесс эмоционального переживания музыки, опирающийся на выразительность человеческих телодвижений: жестикуляцию рук, мимику лица, выражение глаз. Каждый жест дирижера должен быть эмоционально окрашен, психологически достоверен, естественно выражен.

С *физиологической* — правильность дирижирования обуславливается периодичностью процессов возбуждения и торможения нервных клеток мозга, что определяет и правильность работы мышц-антагонистов рук дирижера, их попеременное включение и выключение, напряжение и расслабление»[2].

К сказанному заметим, что дирижерский жест в своей функциональной значимости *первичен*, ибо *способствует возникновению* необходимого звучания во всех его ансамблевых проявлениях — динамических, темпоритмических, образно-эмоциональных и т.д., — в отличие от тех видов искусств (например, танец, пантомима), где любая мануальная пластика отталкивается от музыки, сопровождается музыкой, т. е. — *вторична.*

Дирижирование предполагает не только навыки правильного тактирования в указанной дирижерской сетке, — иначе говоря, приемы дирижерской техники, — но и комплекс сопутствующих, обязательных условий, включающих степень образно-эмоционального воздействия на коллектив (в соответствии с художественными задачами произведения), исполнительский артистизм и др. Причем моменты дирижерского управления хором существуют в своей последовательности и четко регламентированы. Дополнительно подчеркнем непременное условие дирижирования — *наличие дирижерской воли*, без чего коллективное музицирование может просто не состояться.

Как в любой музыкально-исполнительской деятельности, в дирижировании имеются собственные профессиональные установки. Условно дирижирование можно разделить на две составные части — дирижерский аппарат и дирижерская сетка; в итоге они определяют понятие *средства дирижерского управления.*

В понятие *дирижерский аппарат* входят — лицо (мимика, глаза, артикуляция), положение корпуса дирижера (плечевой пояс, корпус, ноги), а также руки в их составляющих — кисть, предплечье и плечо, локоть. *Дирижерская сетка* — это графический рисунок, осуществляемый дирижерским мануальным аппаратом. Средства дирижерского управления включают передачу темпа, метроритма, динамики, штрихов музыкального сочинения во взаимосвязи с

---

[1] *Безбородова Л. А.* Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. — М., 1985. — С. 35.

[2] *Сивизьянов А. С.* Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. — Шадринск, 1997. — С. 9.

вокально-хоровыми особенностями (ансамбль, строй, литературное произношение), а также аспект психологического воздействия на исполнителей.

Положение головы дирижера дает ему возможность непрерывного зрительного контроля. К.Б.Птица в книге «Очерки по технике дирижирования хором» писал: «Ни в один из ответственных моментов дирижирования дирижер не должен оставлять исполнителей вне поля своего зрения. Его взгляд должен быть быстр, открыт, прям и энергичен. Взгляд должен охватывать в общем весь исполняющий коллектив и одновременно — наблюдать за каждым певцом. Дирижер должен чувствовать все исполнительские действия отдельных певцов»[1]. Необходимость зрительного контакта дирижера обусловливает обязательное знание дирижером партитуры музыкального произведения (или просто песни) наизусть. В этой связи бытует афоризм «у дирижера не партитура в голове, а голова в партитуре», подчеркивающий важность зрительных коммуникаций.

Артикуляция ртом позволяет дирижеру установить характер звука и дикции. Хормейстеры часто прибегают к «удерживанию» в хоре певческой позиции и звука необходимого качества и тембра при помощи собственной мимики и артикуляции, беззвучно имитируя ртом округлость и глубину звука, направление его в головные резонаторы и т.д. Другим важным средством артикуляции является показ дыхания перед вступлением всего хора или отдельных хоровых партий («дышать» вместе с поющими). При этом хормейстер регулирует степень дыхания — короткое и резкое дыхание при быстром темпе, спокойное и глубокое в медленной музыке. Артикуляционные формы являются дополнительными средствами воздействия на исполнителей и применяются для усиления мануального показа.

Плечевой пояс и корпус дирижера, как относительно неподвижный мышечный центр, характеризуется спокойным, развернутым положением без напряжения[2]. Скованность, «зажатость» плеч, равно как и другая противоположность — опущенные, «обвислые» плечи, лишают руки ловкости и скорости жеста. Рекомендуется избегать «виляния» корпуса, а также наклонов туловища в направлении вступающей партии. Правильная постановка ног — ноги дирижера несколько расставлены, правая нога слегка выдвинута вперед — обеспечивает устойчивое положение корпуса при любой экспрессии движений. Ступни ног не должны быть сдвинуты или стоять параллельно друг другу, позиция ног сохраняется на протяжении всего исполнения. В процессе дирижирования не следует переминаться с ноги на ногу («топтаться»), а также передвигаться («ходить») по сцене или репетиционному классу; недопустимо отсчитывать ногой метр.

Наиболее подвижная и выразительная часть дирижерского мануального аппарата — кисть руки. Она устанавливает все характеры исполнения — острое и упругое *marcato*, мягкое, почти лишенное точки *legato*, сухое, резкое *staccato*. Исходной позицией кисти руки считается ее горизонтальное положение, на уровне середины груди, с направлением открытой ладони вниз. Все другие положения, например ребром ладони вниз, к горизонтальной плоскости, либо открытое положение кисти в направлении от дирижера, относят к частным исполнительским моментам. Ясность метрической схемы, четкость удара на сильном времени, особенно в показе первой доли такта, производится движе-

[1] *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 11.
[2] См.: Там же. — С. 14.

нием руки сверху вниз, то есть в направлении, наиболее естественном для сильного удара. В оркестровой практике дирижеры, управляя оркестрантами, постоянно читающими с листа и, следовательно, смотрящими на руководителя чаще всего боковым зрением, непременно подчеркивают *вертикальность* первой доли такта. В движениях резких и быстрых направление кисти остается все время неизменным и соответствующим направлению *точки-удара*, т. е. вниз. В медленных темпах при мягкой динамике кисть чуть приоткрывается в сторону направления движения, сохраняя в каждой доле направление точки вниз. Не рекомендуется раскрывать руки шире плеч.

Пальцы руки в основной позиции следует держать в слегка согнутом, округлом, положении. В классах по дирижированию педагоги иногда используют пример ощущения округлости небольшого мяча («положить руку на мяч»). Пальцы не следует держать плотно вместе («дощечкой»), они должны быть несколько расставлены, это придает руке свободу и выразительность. В кончиках пальцев дирижер ощущает звуковую массу, или, как говорят, «ведет звук». Графический рисунок мелодии, фразы, особенно в спокойном движении, чаще всего обеспечивается пластичностью кисти и пальцев. Именно пластичные, выразительные движения кисти и пальцев определяют понятие «поющие руки».

Предплечье и плечо дирижера, выполняя в дирижировании собственные задачи, тем не менее связаны единством требований движения. Например, в *legato* кисть может произвести удар-точку, показывая начало доли, но вся рука в ее других сочленениях будет вести непрерывное движение характера legato.

Локоть представляет выразительность в первую очередь показом силы звука в разных уровнях. Обычно положение локтя соответствует динамическому оттенку звучания (например, опускаемый локоть показывает снижение динамики). При исполнении медленной музыки приподнятый локоть предоставляет свободу широкому движению руки в любом направлении. В быстрых темпах поднимать локоть не рекомендуется. Рука должна округло переходить в локте из одного положения в другое. Локоть не должен быть «острым» или прижатым к туловищу.

«Роль плечевого сустава для руки дирижера, — писал А. Пазовский, — аналогична роли диафрагмы для дыхания певца. Как и диафрагма для певца, плечевой сустав представляет собою движущуюся опору для всех частей руки дирижера, сообщая им эластичность, упругость, свободу при любом направлении, силе и характере жеста»[1].

В процессе дирижирования руки поднимаются из положения свободно опущенных естественным движением снизу вверх. Локти, несколько согнутые, должны быть вытянуты, как во время движения, так и в основной, неподвижной позиции, примерно на 2/3 своей длины. При этом кисть, двигаясь вверх, останавливается на уровне середины груди дирижера; одновременно с кистью останавливается вся рука.

Чрезвычайно важным обстоятельством является разделение функций правой и левой рук. Как определено сложившейся дирижерской практикой, правой рукой дирижер производит тактирование (тактовое подразделение) в обозначенном метрическом рисунке, указывает темп (скорость) и характер движения, левой рукой как бы музицирует; левая рука «призвана дополнять выразительность правой». Немецкий дирижер и педагог Г. Шерхен пишет: «Независи-

[1] *Пазовский А. М.* Записки дирижера. — М., 1968. — С. 87.

мо от движений правой руки, но все же с постоянным использованием определенных метрических указаний, движение левой руки есть важное средство для расчленения, усиления, подчеркивания, увеличения интенсивности, ослабления и утончения звучности музыкального потока. Постоянным движением обеих рук дирижер лишает себя важности вспомогательного средства для изображения экспрессии жестом»[1]. Как видим, для техники дирижирования важна независимость рук друг от друга. Функции рук могут меняться в зависимости от требований исполнения, в отдельных случаях руки могут выполнять одну и ту же задачу. Например, *crescendo* до *fortissimo* может выразиться яснее в совместном действии обеих рук дирижера.

Начало исполнения с точки зрения техники дирижирования можно расчленить на три основных момента: *внимание*, *дыхание* и *вступление*.

Организация *внимания* хора на концертной эстраде обычно производится следующим образом: дирижер визуально проверяет готовность хора к началу, степень его собранности, затем поднимает руки, при этом фигура дирижера как бы на мгновение застывает. Дирижер интуитивно должен чувствовать и учитывать кульминационную точку напряженности внимания. К числу ошибок в выполнении показа внимания обычно относят преждевременность перехода на выполнение следующей фазы — дыхания, а также передержку знака *внимание*, при которой напряженность исполнителей спадает, вызывая тем самым неточность взятия дыхания и вступления на первый звук.

После этого происходит показ *дыхания* (еще иначе его называют — *ауфтакт*, реже — *замах*) — жест дыхания, изображающий метрическую долю, на которую приходится вступление. Дирижер выражает свои требования исполнения, идя как бы впереди хора. Бытующая в среде дирижеров поговорка «искусство дирижирования — это искусство ауфтакта» говорит о значении предваряющего жеста в дирижировании. В жесте *дыхание* должен быть заложен огромный информационный посыл, понятный исполнителям и говорящий, что им надлежит осуществить в своем исполнении. Жест *дыхание* устанавливает темп начала произведения, выражает динамику и характер вступления, а также всю последующую манеру исполнения.

П. Г. Чесноков пишет, что «время, затраченное на движение дыхания, должно точно равняться времени, которое будет израсходовано на движение вступления»[2]. На вершине движения *дыхание* рука приостанавливается, что дает певцам возможность перед атакой звука «запереть» дыхание. Жест *дыхание* при исполнении быстрых произведений должен быть коротким и энергичным.

Показ *вступления* — движение сверху вниз — обеспечивает в своей низшей точке момент воспроизведения певцами звука (атака звука). Дирижер в это время испытывает ощущение прикосновения к звуку. С этого момента начинается ведение звука («дирижер ведет звук»). В момент *прикосновения* к звуку, называемый *точкой*, рука не останавливает своего движения, она подчинена метроритмической структуре такта. *Точка* фиксируется главным образом кистью руки. Вступление имеет характер *отражения* последовательно и точно выполненных жестов *внимание* и *дыхание* и является результатом собранности и ритмически организованного вдоха. Следовательно, причинами неудачного вступления мо-

---

[1] Цит. по: *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 23.

[2] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 142.

гут быть запоздалое, вялое дыхание и отсутствие должной сосредоточенности перед его взятием.

Показ дыхания в процессе исполнения сочинения (например, показ дыхания какой-либо отдельной хоровой партии, в то время когда остальная часть хора поет) осуществляется схожим образом. Исключение составляет первый элемент — внимание. Ввиду того что руки дирижера находятся в метроритмическом движении, подготовка исполнителей к вступлению осуществляется собирающим взглядом дирижера.

Показ окончания исполнения — *снятие* звучащего аккорда в хоре — имеет существенные особенности. Приготовление снятия и сам момент снятия следуют во времени друг за другом. Подготовка снятия — *внимание* — производится, как правило, только глазами и мимикой. Движение *дыхание* преобразуется в *ауфтакт* к снятию. В своем движении ауфтакт повторяет структуру жеста *дыхание* с обязательной задержкой руки в верхней точке. Движение руки сверху вниз заканчивается фиксированной остановкой руки. Это служит прекращением исполнения певцами звука, снятию звучащего аккорда. Для одновременности и необходимой остроты снятия звука большое значение имеет четкость и характерность точки снятия.

Несмотря на некоторую условность в описании, указанные выше технические приемы дирижирования — вступление и снятие звука — принципиальны. Они используются в различных модификациях и сообразуются с конкретными исполнительскими задачами.

Как известно, среди многих элементов исполнения темп (т.е. тип движения) является наименее стабильным и устойчивым. Свободный, «живой» темп в произведении обладает естественностью, пластичной гибкостью; в таком типе движения заложена необыкновенная сила воздействия. В то же время ровность и неизменная поступательность постоянного темпа производят не меньшее впечатление. Различные типы движения избираются композиторами для воплощения в произведениях музыкальных образов. В сочинениях разных стилей и жанров установились разнообразные типы движения — быстрые, спокойные и медленные, свободные и строгие по темпу.

Как сообщал Г. Риман в книге «Катехизис истории музыки», темповые обозначения появились к концу XIX в. Поначалу это были *allegro, andante, adagio.* Затем к ним присоединились *presto, largo* и производные — *allegretto, andantino, prestissimo.* Эти определения относились в большей мере к характеру исполнения (например, *allegretto,* скорее, указывает на легкость движения, чем на точное определение темпа), что, впрочем, остается и поныне. Некоторые темповые определения отличались друг от друга совсем незначительно. Темп, как форма движения, менялся соответственно смене музыкальных стилей в истории. Таким образом, движение *allegro* XVIII в. отличается от скорости *allegro* XX в. бóльшим спокойствием.

Обычно композиторы в произведениях выставляют темповые обозначения либо в виде общепринятых терминов, выражающих тип, скорость движения и характерные жанровые, стилистические особенности. Дополнительно могут использоваться метрономические указания, выраженные в числовом значении, что, безусловно, облегчает исполнителям понимание движения в музыке.

Правильное определение темпа в произведении — первостепенная задача дирижера. Неверно взятый темп отрицательно отражается на всех элементах

исполнения, которое утрачивает естественность, выразительность, становится неуверенным и, по словам В. И. Краснощекова, обнаруживает «неожиданные» свойства. Особенно сильно сказывается на качестве исполнения слишком быстрый темп в оживленных произведениях и чрезмерно замедленный в медленных. Так, достаточно перейти допустимые границы скорого темпа, как качество исполнения резко ухудшится: утратится отчетливость ритма и слова, разрушится ансамбль и строй.

Иногда исполнители не удерживают единый темп с начала до конца произведения. Это проявляется в тенденции связывать *crescendo* с *accelerando, diminuendo* с *rallentando.*

При исполнении медленных произведений хоровые мастера придерживаются единых приемов, направленных на выявление стилистики и целостности музыкально-звуковых образов. В этом случае темп, как тип движения, всегда соотносится с ритмической наполняемостью. К примеру, трактовка ритма в классической музыке имеет точность и конкретность в характеристике своей распевности и вокальности — «чем медленнее темп, тем медленнее, протяжнее мелкие ноты»; «1/16 у композиторов-классиков — протяжная, в нашей музыке (XX в.) — короткая»; в лирических жанрах — «лирическая песня не может идти строго по метроному, все подчиняется мелодии, идет капризно, с изменениями темпа и ритма» (из высказываний Н. М. Данилина).

Существуют общепринятые темповые разновидности. Они включают группы очень медленных, медленных, умеренных, быстрых и очень быстрых темпов (табл. 1).

Таблица 1

| | | | |
|---|---|---|---|
| I. Очень медленные | ММ = 40 | Grave | Важно, степенно, серьезно, значительно, несколько торжественно |
| | 46 | Largo | Широко, протяжно, величаво, торжественно |
| | 52 | Lento | Медленно |
| | 56 | Adagio | Медленно |
| II. Медленные | 60 | Larghetto | Умеренно медленный темп, близкий к Andante |
| | 66 | Andante | Не спеша |
| | 69 | Andantino | Скорее, чем Andante |
| | 76 | Sostenuto | Сдержанно |
| III. Умеренные | 80 | Commodo | Удобно; непринужденно, свободно, не спеша |
| | 84 | Maestoso | Величественно, величаво, торжественно |
| | 88 | Moderato | Умеренно |
| IV. Быстрые | 108 | Allegretto | Оживленно (медленнее, чем Allegro) |
| | 120 | Animato | Одушевленно |
| | 132 | Allegro | Скоро, весело |
| V. Очень быстрые | 144 | Allegro assai | Весьма скоро |
| | 152 | Allegro vivace | Очень скоро |
| | 160 | Vivace | Живо, оживленно |
| | 184 | Presto | Быстро |
| | 208 | Prestissimo | Очень быстро |

Для определения скорости и характера движения принято использовать в большей степени *итальянскую* терминологию. Композиторы обычно самостоятельно выбирают языковую область, и поэтому в ряду итальянских терминов можно встретить обозначения на немецком, французском и других языках. В своем смысловом значении термины темповых определений имеют некоторую условность. В русских переводах эта сложившаяся условность более заметна. Термины не являются точным и единым критерием типа движения, и каждое темповое обозначение имеет собственную индивидуальность, которая находится в неразрывной связи со всеми деталями музыкального сочинения.

Поясняя эту мысль, приведем в качестве примера два обозначения *Allegro* в двух различных произведениях, близких по жанру: хор «Уж как на небе солнцу красному слава» из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и хор «Высота ли, высота» из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. В первом случае метрономическое обозначение: ♩ = 108, во втором: ♩ = 116. И хотя темповые обозначения приведенных хоров одинаковы, скорость движения в обоих примерах различна — это видно по метрономическим обозначениям. Причина, разумеется, кроется в общемузыкальных отличиях (разные размеры, различные ритмические рисунки, разный характер мелодики и фразировки и др.). В музыкально-исполнительской практике принято считать, что терминология, использующаяся для определения скорости движения, отражает прежде всего характерно-образный строй произведения и только потом сам тип движения. Более точные определения скорости движения могут дать метрономические градации. Следовательно, при определении точного темпа необходимо придерживаться в первую очередь метрономического указания, когда таковое имеется.

В музыкальном понимании ровный темп является обязательным условием, потому что через ощущение метрономически постоянного движения открываются возможности переменной и разнообразной *агогики*, например, *tempo rubato* и *tempo ad libitum*, все виды ускорений (*accelerando, stringendo, incalzando, affrettando*) и замедлений (*ritenuto, ritardando, rallentando, stentando, strasciando*). Заметим также, что постоянный, ровный темп воспринимается исполнителями как безусловный атрибут, своего рода метроритмический «каркас» произведения, на основе которого расчетливо и умело вводятся агогические перемены. (Для сравнения вспомним известное правило исполнения *tempo rubato*[1], суть которого заключается в том, чтобы время, «занятое» на *accelerando*, «возвратить» на последующем *ritenuto*.) Для музыканта-исполнителя выдерживание единого, постоянного темпа представляет существенные сложности и требует особого внимания к метроритмической пульсации в произведении. В коллективном хоровом исполнении выправлять нарушения ровного темпа тем более трудно. Дирижер в таких случаях обычно реагирует моментально, принимая решение быстро, так как только на нем, на дирижере, лежит ответственность за правильно выдержанный темп. В подтверждение сказанного приведем слова Р. Вагнера: «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они (в конечном счете) сведутся к правильному темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение. Однако насколько

[1] *Tempo rubato* (итал., букв. — «похищенное время») — более свободное в отношении темпа исполнение, не строго в такт.

трудно определить верный темп, видно хотя бы из того, что найти его можно только при условии правильной во всех отношениях концепции исполнения»[1].

Правильно найденный темп произведения согласуется со многими другими элементами исполнения — динамикой, фразировкой и т.д. Выполнение этих элементов не должно оказывать влияние на тип движения, т.е. не следует затягивать темп на технически сложном месте, а ускорить его, как только сложность миновала. Лишь в правильно определенном темпе, строго соответствующем авторскому замыслу, возможно естественное звучание всех разнообразных компонентов. Немецкий дирижер конца XIX — начала XX века Ф. Вейнгартнер иронично заметил: «Самый медленный темп не должен быть настолько медленным, чтобы еще нельзя было узнать мелодии, и ни один быстрый — настолько быстрым, чтобы ее уже нельзя было узнать»[2].

Дирижер должен глубоко прочувствовать каждый из основных видов постоянного темпа, каждую градацию скорости движения, используя для этой цели образцы хоровой литературы. Лучшим средством тренировки темповой памяти является дирижирование с метрономом, тогда дирижер может ассоциировать свое чувство темпа с точно указанным временны́м следованием долей такта. Если на протяжении звучания произведения имеются указанные автором значительные темповые изменения в различных его частях, он может устанавливать в своем сознании сравнительное соответствие темпов, следующих друг за другом в разных частях произведения[3].

Фермата является знаком, увеличивающим звук (паузу) на неопределенное количество временных единиц. Существует два вида фермат на звуке — *снимаемые* и *неснимаемые.* Первые, *снимаемые,* ферматы называются так, потому что встречаются в конце музыкальных построений (например, на заключительных аккордах) и внутри построений перед паузами, т.е. в тех случаях, когда после остановки на ноте ее звучание прерывается, при этом требуется дирижерский жест *снятие.* Вторые, *неснимаемые*, ферматы встречаются внутри музыкальной фразы; после фермaты (остановки на ноте) следует продолжение музыки, и дирижер не производит движения *снятие.* К ферматам на паузе относят фермату между звуками и фермату на тактовой черте; обе они выражают внезапную остановку в виде люфтпаузы.

Необходимо помнить правило, что увеличение длительности, над которой стоит фермата, тем больше, чем меньше сама длительность. Иначе говоря, длительность ферматы на 1/16 больше самой шестнадцатой, тогда как длительность ферматы на целой не всегда равна целой. Фермата над длинной паузой не увеличивает ее длительность, но делает ее неопределенной, зависящей от чувства исполнителя. Большое значение в определении длительности ферматы имеет темп: чем быстрее темп, тем длиннее фермата. Когда фермата поддается ритмическому подсчету, т.е. можно сосчитать в ее длительности количество счетных единиц времени, на которые она увеличена, ее называют *учитываемой.*

Технический показ *снимаемой* ферматы (например, на заключительном аккорде, пример 1а) производится следующим образом. Правая рука отсчитывает

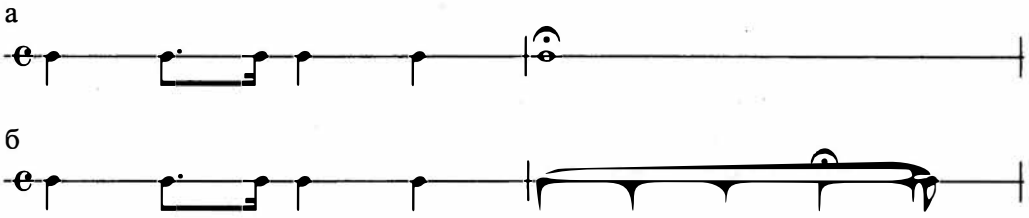
---

[1] *Вагнер Р.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975. — С. 95.

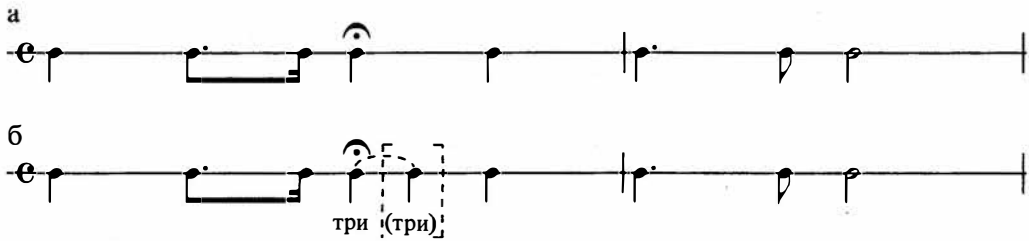
[2] *Вейнгартнер Ф.* О дирижировании // Там же. — С. 177.

[3] См.: *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 126.

**Пример 1 (а, б)**




**Пример 2 (а, б)**




первые три доли и останавливается на четвертой, ощущая увеличение ее длительности; одновременно левая рука показывает протяженность заключительной ноты. Затем отдельным ауфтактом двумя руками производится жест *снятие*, завершающий действие ферматы.

Показ неснимаемой ферматы имеет некоторые особенности. Главная особенность заключается в том, что при ее показе метрическая сетка должна увеличиваться на ту долю, на которой расположена фермата. Например, фермата находится на ноте, приходящейся на третью долю четырехчетвертного такта (пример 2а). Рука дирижера, показывая первую и вторую доли такта, останавливается на третьей доле и выдерживает фермату. Затем производится ауфтакт к четвертой доле, который представляет собой отталкивание руки от третьей доли такта к четвертой. Таким образом, оказывается, что в дирижерской сетке на 4/4 отмечены как бы две третьи доли (точнее сказать, что она разделена на две самостоятельные полудоли с остановкой на точке). Указанное правило типично для всех случаев неснимаемых фермат.

Непременным условием при выдерживании ферматы является полная неподвижность и сосредоточенность дирижерского аппарата, в первую очередь — рук. Всякие посторонние движения, не относящиеся к моменту дирижирования, рассеивают внимание поющих. В выдерживании ферматы присутствует необходимый психологический момент, сходный с приемом приготовления хора к вступлению[1].

Основные способы звуковедения в дирижировании — *legato, non legato* (*marcato*), *staccato.*

«Овладение дирижером техникой выражения *legato* медленного темпа при малой динамике очень сложно», — писал К. Б. Птица. «Точка, теряя в значи-

[1] См.: *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 108, 109.

тельной степени свойства острого удара или толчка, способна потерять свою ясность. Она должна иметь характер как бы легкого прикосновения к воображаемой, преграждающей путь движению руки, поверхности с последующим немедленным, чуть измененным — вверх от направления точки долевым движением». В *legato* длительная протяженность доли, мягкость и пластичность способствуют тому, что жест становится неопределенным. Переход от доли к доле осуществляется плавно и тягуче. Решающим фактором в исполнении *legato* является свобода всего мышечного аппарата. Это дает «возможность показа динамических изгибов фразы, подчеркивания различных ритмических моментов»[1].

«Движение *non legato* (наиболее характерное и сложное выражение non legato проявляется в *marcato* быстрого темпа) носит комбинированный, промежуточный характер, так как соединяет в себе особенности двух крайних и противоположных характеров движения *staccato* и *legato*. В нем еще сохраняется выразительное, самостоятельное значение долевого движения, но оно уже согласуется, особенно при ускорении темпа, штрихом точки. *Non legato* достигается не остановками руки, но необходимой остротой точки. *Marcato* требует острого, четкого удара кисти. Этот удар при его остроте не должен быть отрывистым (как в *staccato*), но должен сохранить эластичность руки и мягкую упругость при отдаче кисти назад от места точки. При *marcato* движение руки должно быть непрерывным. Кисть, после удара и отдачи, возвращающей руку в исходное для предшествующего удара положение, проносится всей рукой в направлении следующей доли по схеме. *Marcato*, как вид дирижерского движения, тем более труден, чем быстрее темп. Жест, выражающий быстрое следование долей, малых по объему, требует ловкости, физической выносливости и предварительной тренировки. Если не выдерживать доли в равной длительности и не сохранять на протяжении дирижирования строго неизменный темп движения, то из-за физической усталости и утомленности внимания дирижера темп может замедлиться и стать неритмичным»[2].

Движение *staccato* характеризуется отчетливой ясностью толчков, выражающих смену и наступление метрических долей. Особое значение приобретает штрих точки, производимой кистью руки. Кисть после удара, фиксирующего границу доли, тотчас же, как бы упруго оттолкнувшись от точки удара, отскакивает вверх в исходное положение, от которого началось движение. Направление долей может намечаться слабым, чуть заметным движением всей руки, значительно меньшим, чем в *marcato*[3].

Как известно, в произведениях динамика редко бывает выражена каким-либо одним нюансом, например тихим ***p*** либо громким ***f***. Образный строй произведения обычно наполнен различными динамическими оттенками, как бы «полутенями». К тому же один и тот же нюанс может иметь различное качественное и эмоциональное наполнение[4]. Поэтому динамику принято называть

---

[1] *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 67, 68.

[2] Там же. — С. 70, 72.

[3] Там же. — С. 73.

[4] Н. М. Данилин считал, что каждый нюанс имеет две стороны: количественную и качественную. В *piano* количественная сторона означает «тихо», а качественная — «спокойствие». В *forte* количественная — «громко», качественная — «с внутренним напряжением». *Piano* иногда можно делать не слишком тихо, но спокойно.

переменной, вкладывая в этот смысл все многообразие динамической палитры (***ppp, pp, p, mp, mf, f, ff,*** *crescendo, diminuendo*), динамической акцентуации (*piano subito, forte subito, fortepiano, sforzando*) и др. Технический показ переменной динамики сопряжен с определенными особенностями, такими, как ровность возрастания или убывания напряженности и объема движения; строгая пропорциональность отношений напряжения и объема каждой последующей доли по сравнению с предшествующей; способность охватить весь план построения в переменной динамике и соразмерить его с возможностями технического выражения.

Показ переменной динамики связан со всем комплексом музыкально-технических задач. Как правило, изменение динамики находится во взаимосвязи с темповыми (агогическими) переменами в произведении. Когда, например, в отдельных сочинениях *crescendo* согласовывается с *accelerando, diminuendo* — с *allargando,* то технический показ динамических изменений должен быть чрезвычайно ясен и отчетлив. «Каждая точка, фиксирующая начало новой доли, последовательно возрастает (или убывает) в силе своего удара, а в движении руки, изображающем течение доли во времени, непрерывно и ровно возрастает мышечное напряжение — сила. Возрастает последовательно и объем движения с таким расчетом, что каждая точка новой доли, увеличившаяся динамически, является естественным следствием динамически возросшего движения руки в течение предшествующей доли»[1].

Показ *sforzando* может осуществляться как одной рукой, так и двумя. В первом случае — при показе *sforzando* с последующим *piano* — правая рука производит резкий, внезапный и отрывистый удар вниз и вперед, который превышает в объеме предшествующие доли, и выбрасывается почти на всю длину к месту удара — точке. Затем резкий толчок сменяется моментальным сокращением ***мышц*** правой руки и приближением ее к корпусу дирижера. Левая рука дирижера, ранее висящая свободно вдоль корпуса, быстрым движением поднимается открытой ладонью в направлении хора — «навстречу звуку», останавливаясь на уровне груди дирижера впереди его правой руки, показывая *piano.* В другом случае — при показе *sforzando* и *piano* двумя руками — обе руки после резко брошенного удара, мгновенно освободившись и упруго отскочив, сокращаются в объеме движения, приближая кисти и локти к корпусу дирижера, и продолжают движение в положении и объеме, соответствующем дальнейшему нюансу (***p***). В *sforzando* при следующем за ним *piano* дирижер может произвести почти полную остановку движения руки на метроритмическую долю. Такой остановки бывает достаточно, чтобы физически переключиться на иной объем, характер жеста и легко повести руку в характере дальнейшего движения. Не рекомендуется при показе *piano subito* сгибать корпус и колени, втягивать голову в плечи.

**Литература для самообразования**

*Безбородова Л.А.* Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. — М., 2000.

*Дмитревский Г.А.* Хрестоматия по хоровому дирижированию. — М., 1953. — Вып. 1.

[2] *Птица К.Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 77.

*Егоров А.А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951.
*Казачков С.А.* Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967.
*Канерштейн М.М.* Вопросы дирижирования. — М., 1972.
*Мусин И.А.* О воспитании дирижера. — Л., 1987.
*Ольхов К.А.* Теоретические основы дирижерской техники. — Л., 1984.
*Птица К.Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948.
*Сивизьянов А.С.* Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. — Шадринск, 1997.
*Соколов В.Г.* Работа с хором. — М., 1983.
*Чесноков П.Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961.

# Глава III

# МЕТОДИКА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ

## 1. Методика вокально-хоровой работы как система знаний в области музыкального воспитания

Методика вокально-хоровой работы является системой знаний в области музыкального воспитания. С *научно-практической позиции* методика суммирует рефлектирующие на разных уровнях монокурсы (учебные предметы), связанные с профессиональной подготовкой будущих учителей музыки к музыкально-эстетическому развитию детей посредством хорового искусства, — хоровой класс (хоровое пение), хоровое дирижирование, хороведение, детскую хоровую литературу, чтение хоровых партитур и др., синтезируя разрозненные знания и умения студентов. Методика работы с вокально-хоровым коллективом предполагает взаимную *согласованность* содержания образования с педагогикой, возрастной психологией, а также со специальными историко-теоретическими предметами — теорией музыки, сольфеджио, анализом форм, гармонией и полифонией.

Как педагогическая наука методика определяется закономерностями педагогического процесса и отражающими эти закономерности дидактическими принципами, такими, как:

- обусловленность учебно-воспитательного процесса общественными потребностями;
- связь и единство обучения и воспитания с общественной практикой и наукой;
- комплексность решения задач обучения, воспитания и развития;
- постоянство требований и систематическое повторение действий;
- сочетание единства требований и уважения к человеческой личности;
- учет реальных возможностей, возрастных и индивидуальных особенностей занимающихся в хоре певцов.

Наряду с педагогическими закономерностями методика подразумевает также закономерности:

*психологические* — зависимость результатов от интереса к занятиям в хоре, стойкости внимания поющих в хоре певцов, уровня развития их памяти;

*социологические* — зависимость каждого поющего в хоре от всего коллектива;

*коммуникативные* — зависимость успешной деятельности хора от взаимодействия хора с его руководителем;

*организационные* — зависимость результатов от работоспособности поющих в хоре, состояния здоровья, расписания, времени суток, погодных условий.

Методика также выдвигает собственные *принципы*:

- единство эмоционального и сознательного;
- единство художественного и технического.

Так, равно важными в вокально-хоровом исполнительстве понимаются выразительность исполнения и мастерство владения вокально-хоровыми навыками.

Основным фондом методики являются закономерные связи, определяемые критериями *всеобщности* и *повторяемости*. Всеобщность определяет проявление закономерностей в любом вокально-хоровом коллективе, а повторяемость — способность проявления закономерных связей в повторяющихся или аналогичных ситуациях. Немаловажными в методике работы с детским хоровым коллективом являются и казуальные (т. е. случайные) связи, которые подчас не могут быть предопределены и во многом зависят от непосредственной ситуации.

Методика опирается на педагогику в определении методов, которые можно классифицировать по источнику информации и характеру деятельности — словесные, наглядные, практические, а также по назначению и дидактическим задачам — восприятие, приобретение знаний, формирование умений и навыков, запоминание, применение знаний, повторение, контроль. При этом критерий выбора методов в контексте специфики работы с хором основан на особенностях содержания учебного материала (сложности и новизны), конкретных педагогических целях, подготовленности певцов, а также индивидуальности педагога-хормейстера.

## Задания для самостоятельной работы

Одной из дидактических закономерностей методики работы с хором является зависимость результатов от профессионализма руководителя. Проанализируйте с этой позиции нижеследующее высказывание:

«Я уверена, — пишет хормейстер В. И. Сафонова, — что почти каждый юный музыкант, прежде чем выбрать стезю профессионала, хотя бы раз испытал сильнейшее впечатление от музыки и личности исполнителя. Со мной такое чудо произошло. Это случилось на детском абонементном концерте в Малом зале консерватории. В пятидесятые годы там была великолепная акустика, поскольку деревянные кресла еще не сменили на мягкие. Во втором отделении на сцену вышел детский хор, запел, и все вокруг зазвенело. Я тогда еще не знала, что это звучат обертоны, особенно хорошо слышимые в чисто, звонко поющем хоре. Прекрасно было все! Яркий, сочный, летящий звук; сияющие глаза юных исполнителей; красивый, импозантный, седовласый дирижер с удивительно пластичными жестами. Вы, наверное, уже догадались, что это был знаменитый детский хор Института художественного воспитания детей АПН РСФСР, которым дирижировал Владислав Геннадиевич Соколов. Я была покорена и, конечно, пришла туда петь. Каждое занятие было праздником, а первое впечатление осталось на всю жизнь. Оно определило и мой эталон детского звучания — звонкое, летящее, сочное и эмоциональное пение. Так состоялся выбор жизненного пути»[1].

[1] *Сафонова В. И.* Заметки хормейстера // Искусство в школе. — 1998. — № 2. — С. 69.

## 2. Воспитание у певцов вокально-хоровых навыков

**Певческая установка.** Под термином *певческая установка* понимают комплекс обязательных требований, способствующих правильному звукообразованию. Певческая установка состоит из многих внешних приемов и навыков. В хоровом пении обычно рекомендуют стоять (или сидеть) прямо, но не напряженно, не сутулясь, подтянуто. При положении стоя корпус опирается на обе ноги, руки свободно опущены, грудь развернута, голова держится прямо, не напряженно. При положении сидя не следует класть ногу на ногу, так как это стесняет дыхание. Рот в пении служит «раструбом», посредством которого вокальный звук получает свое направление, поэтому основное положение рта должно быть широким, открытым. Нёбо является важным резонатором. Благодаря приподнятому мягкому нёбу происходит формирование округлого звука (нёбо — своего рода сферический «купол»). Большинство начальных упражнений для развития певческой установки (особенно в занятиях с младшими детьми) направлено на организацию правильного положения корпуса и вокального аппарата. Это имеет важное значение в репетиционной работе хора, так как настраивает певцов на трудовой лад и строгую дисциплину.

**Певческое дыхание.** Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения *грудобрюшное дыхание*, а также варианты смешений грудного и брюшного дыхания, в зависимости от индивидуальных особенностей певца. Грудобрюшное дыхание предусматривает при вдохе расширение грудной клетки в средней и нижней ее части с одновременным снижением купола диафрагмы, сопровождаемым расширением передней стенки живота. При формировании у начинающих певцов правильных навыков дыхания необходимо следить за тем, чтобы при вдохе не поднимались плечи во избежание поверхностного, так называемого *ключичного*, дыхания.

Дыхание обычно рассматривают в трех его составляющих элементах: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох. Вдох должен производиться бесшумно. Задержка дыхания непосредственно мобилизует голосовой аппарат к началу пения. Выдох должен быть совершенно спокойным, без всякого намека на насильственное «выталкивание» взятого легкими воздуха. При вдохе не следует переполнять грудную клетку воздухом. В работе с хоровым коллективом уместны сравнительные рекомендации делать вдох, как бы ощущая при этом нежный аромат цветка, а выдох так, чтобы пламя свечи, будто бы расположенное у рта, не шелохнулось. Чрезвычайно важно развивать у певцов способность экономно расходовать дыхание, «чтобы при наименьшей затрате воздуха получить большой запас звука и притом наилучшего качества»[1].

С певческим дыханием связано понятие *певческой опоры*, что является результатом правильной организации дыхания, звукообразования и резонирования голоса, взаимодействия всех этих компонентов. Опора на дыхание обеспечивает наилучшие качества певческого звука, его энергичность, собранность, упругость, гибкость, полетность.

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряжен-

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 51.

ный звук. Излишнее давление дыхания на связки ведет к потере их эластичности. При всей свободе дыхания должно сохраняться ощущение мышечной упругости, энергичности дыхательных движений. Дирижеры обычно внимательно следят за дыхательным процессом певцов и в случае, если дети из-за излишнего старания понятие «опора дыхания» трактуют как жесткое дыхание, поправляют неверное выполнение ими дыхательного процесса, изменяя порой даже терминологию. Здесь важна педагогическая позиция дирижера в определении правильных дыхательно-опорных ощущений.

Экономный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуется наименьшее количество воздуха. Следует помнить, что нельзя усиливать напор воздушного столба: это приводит к резкости и крикливости, а также становится причиной завышения звука. При исполнении хором быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным. В хоровом пении одновременное взятие дыхания является основой одновременности атаки звука и вступления. Столь же необходимо единообразие в подаче дыхания, его объеме. Возобновление дыхания всеми певцами должно производиться в установленное время и в отмеченные в партиях моменты (обычно они совпадают с границами построений, фраз, с цезурами в музыкальном и поэтическом тексте).

*Цепное дыхание* — это вокально-хоровой прием, который применяется в тех случаях, когда продолжительность звучания фразы превышает физические возможности певческого голоса. При этом смена дыхания производится певцами хоровой партии не одновременно. В практике работы с хором применяют разные методы выработки ровного цепного дыхания. Одно из правил цепного дыхания — «делать вдох не там, где просится или хочется». Обычно последние ноты предыдущего такта связываются с первой нотой последующего такта. Пение музыкальной фразы на цепном дыхании обычно характеризуется плотным и ровным *legato*.

**Звукообразование.** Атака звука, т. е. его начало, воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Идеальный звук в его точной форме перед своим возникновением должен быть оформлен в мысленных слуховых представлениях певца. Поющий хорист, представляя перед атакой звука его высоту, силу и характер, а также форму гласной, должен исполнить звучащую ноту легко, спокойно. Звук при атаке извлекается таким же способом, каким совершается переход от звука к звуку — точно, сразу, без «подъездов» к нему, т. е. без *glissando*. Согласные, предшествующие гласной, следует произносить четко и коротко.

Атаку звука условно разделяют на три типа: *мягкая*, *твердая* и *придыхательная*. Мягкая атака — сближение связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха. При твердой атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха. Придыхательная атака — смыкание голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в виде согласного [х].

Певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра и создающую условия

эластичной работы связок. Твердую атаку следует применять весьма осторожно, так как ее неумелое использование зачастую сопряжено с неточным интонированием. В хоровой практике твердая атака звука способствует раскрытию бóльшей художественной образности произведения, твердую атаку применяют также для активизации репетиционного процесса. Придыхательная атака обычно используется в начале мелодических фраз с тихой звучностью, когда необходимо чуть заметное вступление голосов. Вокальные педагоги предостерегают от чрезмерного использования придыхательной атаки, поскольку ее неумелое применение может повлиять на процессы дыхания и опоры звука.

В практической работе с хором рекомендуется вырабатывать сознательное умение различать виды атаки звука и связывать их с различными образными намерениями.

**Артикуляция гласных.** Как известно, певческий звук формируется на гласных, в них выявляются все качества голоса. Гласные должны звучать выровненно и одинаково вокально, сохранять тембральное родство. Смена гласных производится плавно, при спокойном, устойчивом состоянии гортани. Работая над певучестью и однотембренностью гласных, необходимо стремиться к распространению наилучших тембровых качеств одной гласной на другие. Из известных разновидностей вокального звука в академическом хоровом пении применим *округлый, прикрытый* звук, выровненный на всем диапазоне голоса. Такой звук обладает лучшими тембровыми качествами и хорошо сливается в ансамбле. В современной вокальной педагогике под *прикрытым* звуком подразумевается некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов. Если *округление* звука осуществляется за счет куполообразной формы мягкого нёба, то *прикрытие* производится через расширение нижней части глотки. С проблемой округления и прикрытия звука связан момент выравнивания, сглаживания регистров, так как при смешении головного и грудного звучания голос приобретает ровность на всем диапазоне. Чрезвычайно важное замечание, касающееся эстетической сущности вокального звука, высказал А. А. Егоров в книге «Теория и практика работы с хором»: «Только тогда хоровое исполнение будет носить отпечаток звукового благородства, богатства и оставлять неизгладимое впечатление, когда оно будет в рамках прикрытого или мягкого звука»[1].

Артикуляция гласных не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова необходимо произносить свободно, но не вяло.

В занятиях с хором следует помнить, что верхние и нижние участки певческого диапазона формируются только после образования хорошей его середины. Перегрузка голоса в средней части диапазона приводит к неровности звучания регистров, затруднению пения верхних нот и т. д. Особое внимание обращается на округление звуков, прилегающих к границам регистров. Переходные звуки следует прикрывать. При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки. Так, на гласном [у] она расширена, звук имеет темную окраску. На [а] глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру. Гласные [о], [э], [и] являются промежуточными между [у], [а]. В целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь [а] с призвуком [о], [и] — с призвуком [у], [е] — с четким переходом на прикрытое [э]. Призвуком [у] рекомендуется пользоваться осторожно.

---

[1] *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 99.

Н. А. Римский-Корсаков в книге «Основы оркестровки» приводит любопытные суждения относительно принципов звукообразования гласных звуков: «В мелодических рисунках, распеваемых на один слог, а также в долго протягиваемых и в высоких нотах выбор гласной имеет немалое значение. Всякому ясна разница в положении губ и рта при произношении открытой гласной *а* и закрытой *у*. Расставив гласные в постепенном порядке их большей или меньшей открытости, начиная с наиболее открытой, мы получим следующий ряд: *а, о, е, и, ы, у* (гласные *я, ё, ю* протянуты быть не могут и переходят в *а, о, у*)»[1].

К формированию верхних прикрытых звуков следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Поиск рекомендуется начинать с примарных тонов, т. е. звуков, которые среди других тонов звучат наиболее естественно. При излишне открытом звучании голоса в средней части диапазона верхние звуки оказываются перекрытыми, при густой компактной середине верхний регистр трудно прикрывать. Звуки верхнего регистра целесообразно формировать на мягкой атаке, распевно, но очень активно, на опоре, свободно и легко. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Недопустимо форсирование звучности. В пении прикрытым звуком сохраняется ощущение певческой опоры и головного резонирования. Крайним высоким звукам голоса свойственно некоторое осветление тембра. Формируя звук, следует учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона[2].

### Вопросы для самопроверки

1. Как вы понимаете утверждение, что «искусство пения есть искусство дыхания»?
2. Каковы отличия твердой, мягкой и придыхательной атаки звука?
3. Как вы думаете, для чего полезно в работе с хором использовать следующие методические приемы:
   — пение на гласную;
   — пение каждой новой фразы на новую гласную;
   — пение на слоги *лю, лё, ри*?

## 3. Достижение ансамбля, строя и четкости дикции в хоре

Вокально-организованный поток звука имеет собственные характеристики. Известно, что воспроизведение (равно как и восприятие) каждого поющегося звука происходит в двух измерениях — в *звуковысотном*, т. е. частотном, что предполагает прежде всего точное интонирование, и во *временно́м*, когда выявляется качественная характеристика звука — его протяженность, туше, тембр, нюанс и пр. Единство звуковысотного и качественно-временно́го состояния певческого звука определяет главную задачу работы хормейстера с вокальным коллективом — выработку у певцов одинаковых вокально-слуховых ощущений в сферах вокально-дыхательного механизма, фонации, артикуляции. Художе-

[1] *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. — М., 1913. — С. 161.
[2] См.: *Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения. — М., 1969.

ственное единство, уравновешенность всех компонентов исполнения являются высшей формой согласованности и характеризуются понятием *ансамбль*. П. Г. Чесноков определял следующие условия ансамблирования: «Певцу надо возможно более уравновешиваться и сливаться со своей партией, партии — уравновешиваться в хоре, дирижеру — регулировать силу звука как отдельных певцов, так и целых партий. <...> Всякий поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силой своего голоса уравновешиваться в ней и тембром своего звука сливаться с ней. Точное исполнение этого правила даст *частный ансамбль*. Каждая партия, слившись и уравновесившись в себе, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, чтобы силой своего звука уравновешиваться в общей хоровой звучности. Навык в исполнении этого правила даст *общий ансамбль*. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотою своего звука сливаться с нею в точный унисон. Исполнение этого правила даст партии *частный строй*. Каждая партия, объединившись в частном и общем ансамбле и усовершенствовав свой частный строй, должна вслушиваться во все остальные партии и, воспринимая хоровой аккорд в его целом, строить высоту своего звука совершенно правильно и точно по отношению к высоте звука других партий хора. Точность в исполнении этого правила даст *общехоровой строй*»[1].

Проблемы частного и общего ансамбля, частного и общего хорового строя, главенствующие в процессе становления хоровой звучности, обнаруживают объективные причины — одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии, одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии, однотембренность голосов в каждой партии. Это заданные параметры, определяющие момент начала хоровой работы. К субъективным причинам принадлежат навыки и умения, приобретенные певцами в процессе репетиционной хоровой работы. Совершенство хора оценивается именно по сложению этих причин и, конечно, в большей степени по работе хормейстера в воспитании у певцов ансамблево-хоровых навыков.

В практическом хоровом исполнительстве существуют ансамблевые разновидности — динамические, ритмические, тембровые, интонационные, фактурные и др. Наименования ансамблевых разновидностей носят условный характер. Они неотделимы друг от друга, взаимосвязаны между собой, всегда подчинены главной идее, логике и драматургии музыкального произведения.

Динамический ансамбль, как уравновешенность голосов по силе и громкости звучания внутри партии и в общем хоре, сопряжен с тесситурой. Человеческие голоса обладают динамическими возможностями, прямо пропорциональными тесситурным условиям. С повышением тесситуры динамические возможности возрастают. При равномерных тесситурных условиях хоровые голоса имеют одинаковые динамические возможности, и их палитра тем богаче, чем разнообразнее использованный ими регистр. В условиях относительно высокой тесситуры хор имеет динамические возможности от ***pp*** до ***ff***, тогда как в условиях средней тесситуры они доходят от ***pp*** до ***f***, а при низкой тесситуре — максимум от ***pp*** до ***mf***. В связи с тесситурными условиями голосов принято рассматривать в хоровой звучности следующие виды ансамбля — искусственный и есте-

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 26, 36.

ственный, образующиеся при исполнении *неансамблирующих* и *ансамблирующих* аккордов. Они характеризуются одинаковым или неодинаковым напряжением певческих голосов.

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом хорового исполнения. В практическом исполнительстве ритмический ансамбль неотделим от дикционных особенностей, точной артикуляции гласных и согласных звуков. Исполнительская ритмика всегда обусловлена образными задачами, направлена на выявление художественного начала. Любая перемена ритма означает перемену образного строя музыки. Ритмические особенности ансамбля вызываются также общими требованиями ко взятию дыхания обязательно в том темпе, который предписан автором. При смене темпов или сопоставлении различных типов движения не допускается сокращение или удлинение окончаний первого темпового построения. Дирижеры часто просят исполнителей «допеть» или «дослушать» предыдущую фразу и войти в новый темп полностью организованно. Незначительные отклонения от точного ритма могут возникнуть в связи с выразительным произношением поэтического текста, при этом не следует искажать ритм и превращать, например, две ровные восьмые в восьмую с точкой и шестнадцатую. Чрезвычайно важную роль играет одновременное вступление поющих. Н. М. Данилин дал точную оценку этому моменту: «Слаженность хора познается во вступлении после паузы. Каждый понимающий по вступлению партии судит: доучен хор или нет»[1].

В хоровых произведениях применяются самые разнообразные способы изложения музыкального материала — гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный, а также народно-песенной полифонии. Таким образом, хоровая фактура сочинения, выражая стилистику и приемы письма, в каждом конкретном случае обусловливает особые формы ансамбля, связанные с фактурой изложения, и устанавливает здесь собственные принципы ансамблирования. Нередки случаи совмещения различных способов изложения (например, гомофонно-гармонический с элементами полифонии).

Гомофонно-гармонический стиль имеет две основные формы изложения: мелодия с аккомпанементом и аккордовое изложение, где нет ярко выраженного мелодического начала.

В первом случае голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности; следовательно, со стороны ансамбля образуется принцип неизменной динамической и отчасти тембровой перспективы, то есть на переднем плане — тема, все остальное образует фон. Такой способ изложения наиболее типичен для песенного жанра, часто употребляемого в хоровом творчестве. Песни, изложенные в один или два голоса, с небольшими вкраплениями аккордовой фактуры (двух- и трехголосие), наиболее часто встречаются в детской песенной литературе. Они требуют четкого осмысления в функциональном значении каждого голоса: исполняющий мелодию голос всегда несколько выделяется на фоне другого голоса, не имеющего мелодического значения. В качестве примера предлагаем произведение М. И. Глинки «Жаворонок» в переложении для двухголосового хора С. Благообразова (пример 3). Неравнозначность этих двух голосов проявляется в их динамическом соотношении.

---

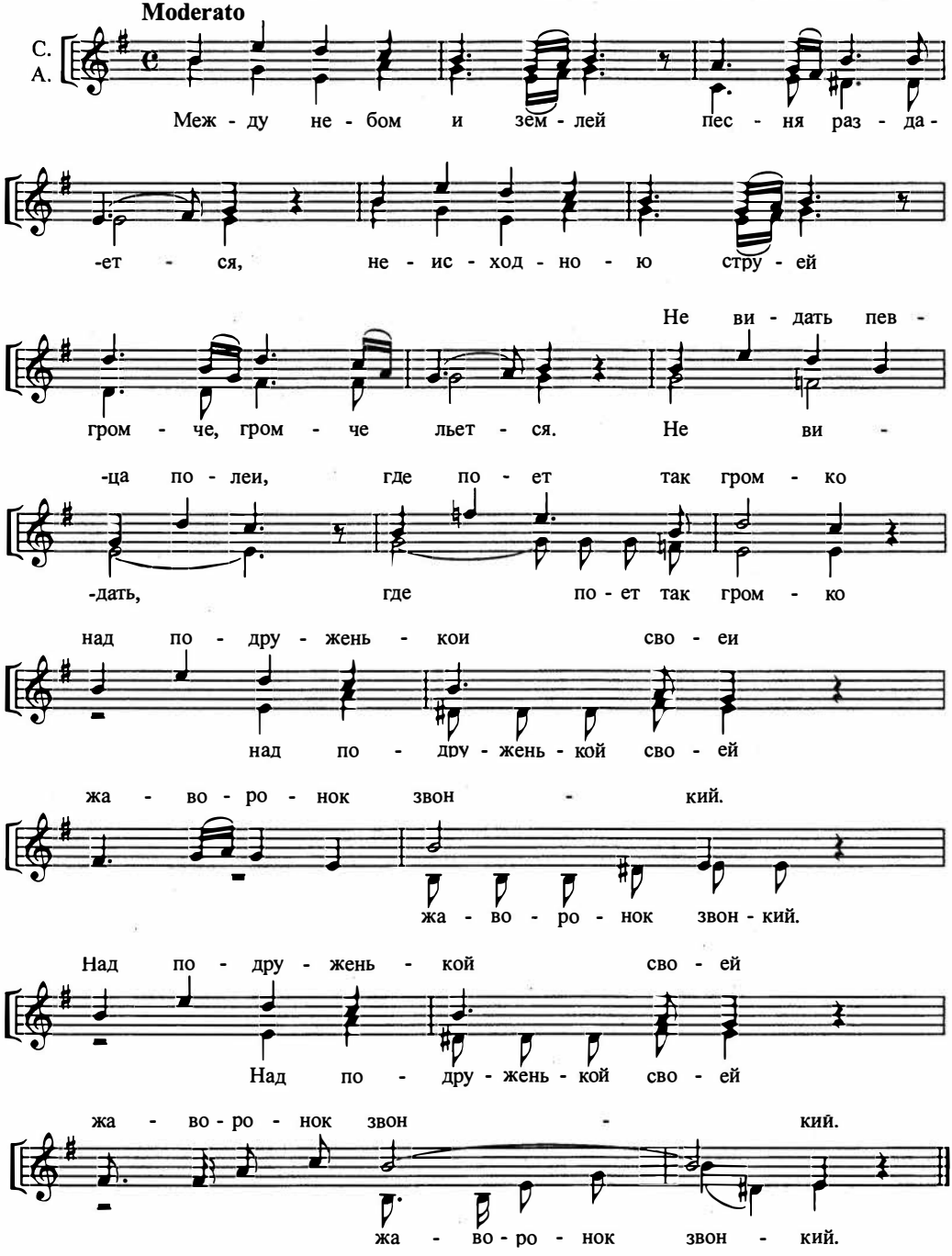
[1] Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. А. Наумов. — М., 1987. — С. 54.

**Пример 3**

# Жаворонок

**Слова Н. КУКОЛЬНИКА**

**Музыка М. ГЛИНКИ**
**Переложение для хора С. Благообразова**

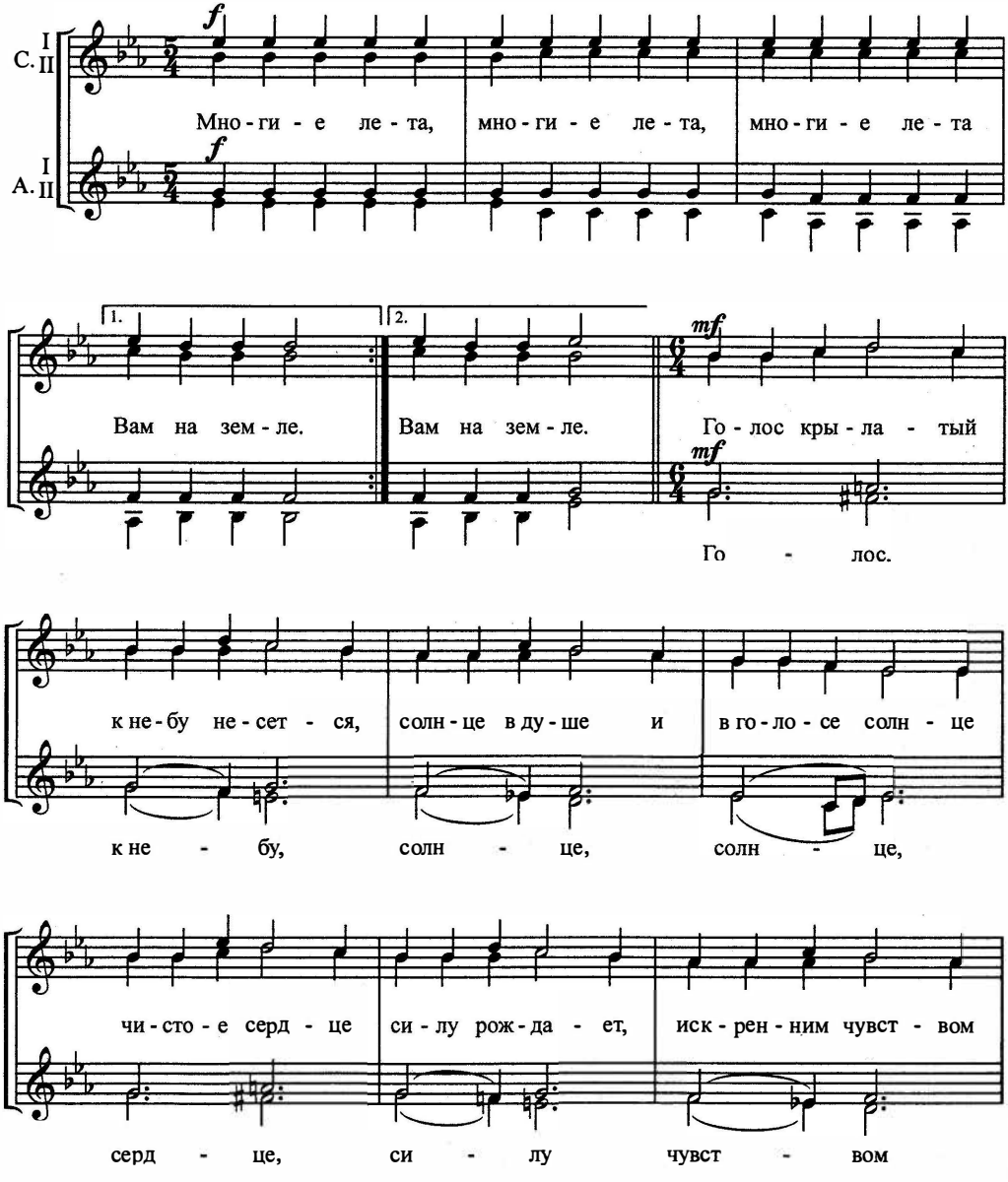


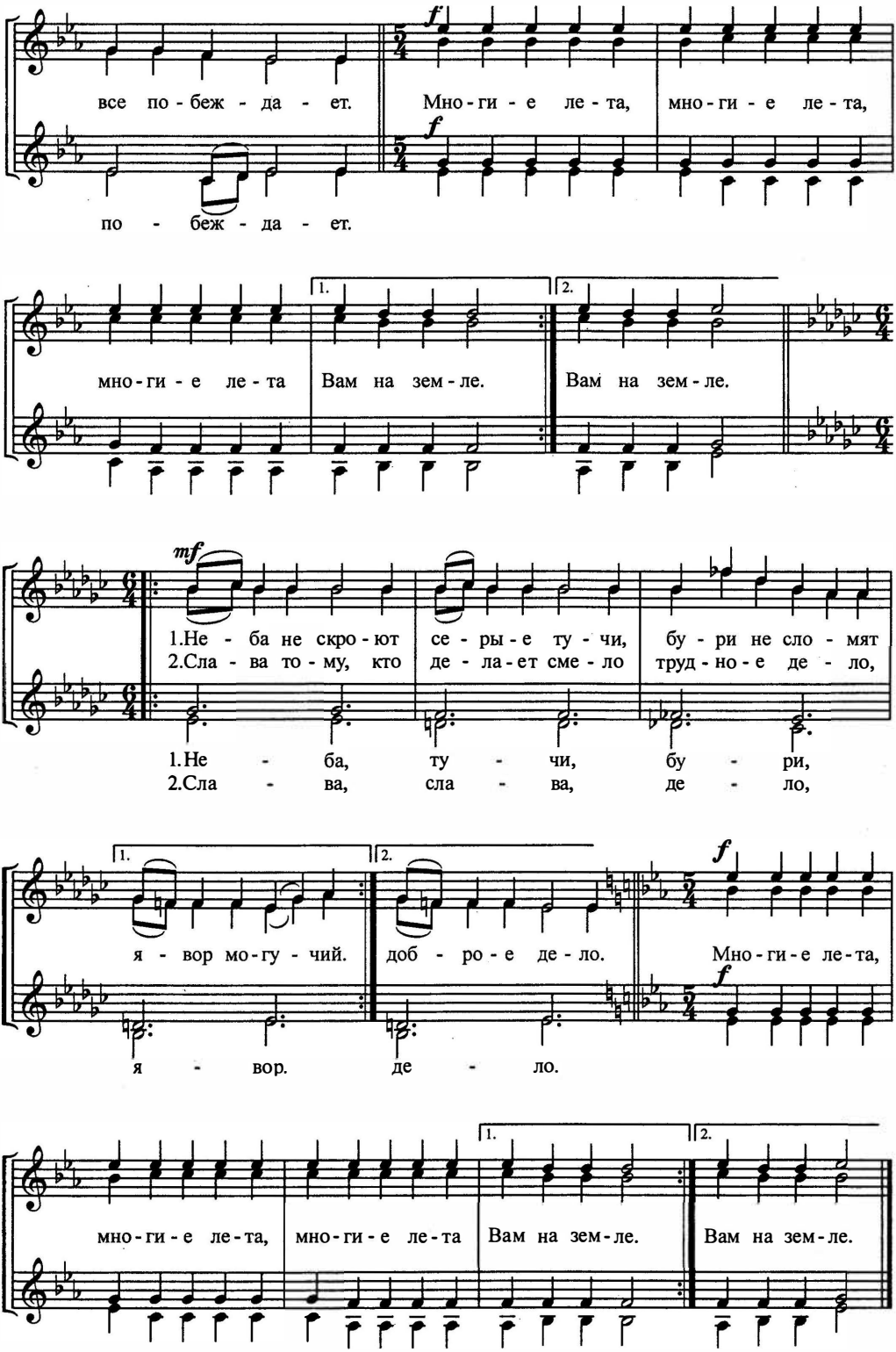
В другом случае темой музыкального мышления является гармонический образ. В хоровой звучности возникает равновесие, при котором ни один голос динамически не доминирует над остальными (пример 4).

**Пример 4**

## Многие лета

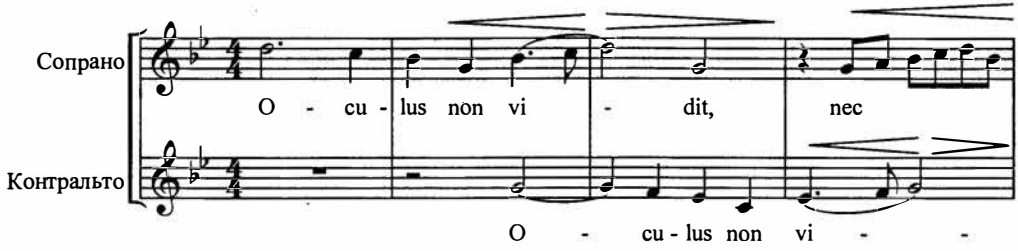
**Слова В. ТАТАРИНОВА** **Музыка В. КИКТЫ**




все по - беж - да - ет.
Мно - ги - е ле - та, мно - ги - е ле - та,
по - беж - да - ет.
мно - ги - е ле - та Вам на зем - ле.
Вам на зем - ле.
1.Не - ба не скро - ют се - ры - е ту - чи, бу - ри не сло - мят
2.Сла - ва то - му, кто де - ла - ет сме - ло труд - но - е де - ло,
1.Не - ба, ту - чи, бу - ри,
2.Сла - ва, сла - ва, де - ло,
я - вор мо - гу - чий. доб - ро - е де - ло.
Мно - ги - е ле - та,
я - вор. де - ло.
мно - ги - е ле - та, мно - ги - е ле - та
Вам на зем - ле.
Вам на зем - ле.

**Пример 5**

**О. ЛАССО**
**Мотет**




Полифонический стиль предполагает самостоятельность движения всех голосов партитуры. По мере развития музыкальной ткани меняется их значение. Один голос излагает главное, наиболее важное в музыкально-тематическом отношении, другой — значительное, но менее важное, чем первый, третий ведет самостоятельную линию контрапунктирующего голоса и т.д. Динамическая перспектива их звучности представляет собой сложную, многообразную картину (пример 5).

В практической работе с хором ансамблирование тесно связано с хоровым строем. Процесс выстраивания точной интонации является для исполнителей кропотливой слуховой работой, требующей непрекращающегося внимания к воспроизведению каждого звука, каждой ноты. «Каждый из певцов, — говорил Н. М. Данилин, — должен отвечать за строй, за звук, тогда составится хор. Во время пения нужно анализировать и знать, какие ноты петь выше. Вступить после паузы с верной интонацией в верную ноту в нужном ритме с верными словами — первое условие хорового певца»[1]. При интонировании произведений a cappella певцы, лишенные инструментальной поддержки, опираются на собственные слуховые ощущения ладотональности и звуковысотности в мелодии и гармонии. В связи с этим острота и определенность интонации становится не только необходимым компонентом выразительного исполнения, но и средством, «цементирующим» хоровой строй, и потому — одним из важнейших качеств профессиональной техники хоровых певцов. Среди правил интонирования в хоре — обязательное умение певцов точно петь ступени мажорного и минорного ладов, вводные тоны, мажорную терцию, чистую квинту, большую секунду.

Говоря о проблеме хорового интонирования в целом, нельзя не раскрыть такую ее сторону, как интонирование слова. Здесь на первом месте выступает правильность вокального звукообразования. Певцы хора должны владеть навыками единообразной артикуляции. Единая вокальная позиция в произношении слов выступает основополагающим моментом, при котором решаются дикционно-орфоэпические задачи. Известно, что при разнородной позиционности гласных происходит смещение частотного спектра: гласные и согласные звуки в словах начинают звучать в различных частотных режимах, отдельные тоны «проваливаются». Все это нарушает ровность звуковедения, вносит иногда бессмыс-

[1] Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А.А. Наумов. — М., 1987. — С. 60.

ленность в пропеваемый текст. Когда же ко всему прочему добавляются и проблемы ритмического ансамбля, а ритмический ансамбль, как известно, — «каркас» дикции в хоре, отсутствие единых принципов вокального произношения ведет к заглушению слова, к неясной хоровой дикции. На качество вокального произношения влияют тесситурные условия и динамика — в высокой тесситуре и при громкой динамике слова произносятся с бóльшим трудом, чем в средней. Необходимо приучать артикуляционный аппарат к отчетливому произношению слов. Согласные звуки произносятся коротко, но так, чтобы каждый согласный был слышен в зале. Гласные звуки должны иметь максимальную протяженность, а согласные — произноситься в самый последний момент. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, при произношении переносятся к следующему слогу, а оканчивающие слово при тесном стыке слов — к следующему слову. Нужно заботиться о том, чтобы гласные произносились фонетически определенно, орфоэпически грамотно, не были редуцированными, «смешанными», особенно в музыке распевного характера, где протяженность гласных имеет вокально-интонационную значимость. В пении не следует изменять форму артикуляции гласного звука, она должна быть одинаковой с начала до конца, если это не вызвано определенной художественной задачей. Проблема вокального произношения слов в детском хоре — пожалуй, самая серьезная из всех проблем, стоящих перед дирижером. Нередко можно заметить, что хорошо обученный хоровой коллектив, успешно исполняющий лирические и спокойные произведения и вокально справляющийся с протяженными фразами, значительно хуже звучит при исполнении быстрых сочинений, в которых много разнообразного текста. Среди недостатков в пении отметим звучание гласной в разных позиционных «уровнях» гортани и артикуляционного аппарата, посыл звука в различные резонаторные точки и т. д.

Артикуляция гласных всегда соотносится со звуковедением, штрихами — *legato, non legato, staccato, portamento*, так как известно, что каждая форма звуковедения привносит в артикуляцию собственные индивидуальные черты. При *legato* все гласные плотно «сцеплены» между собой, их артикуляция максимально сближена. Согласные произносятся быстро, не нарушая единого звукового потока. В *non legato* разделение звуков осуществляется кратковременной задержкой дыхания перед новым звуком. В момент задержки дыхания голос быстро и четко перестраивается на новый звук, который имеет готовую форму, не требующую корректирования в процессе пения. В *staccato* поток звуков составляет единую линию. Атака звука происходит толчком диафрагмы при мягкой, гибкой, очень активной реакции гортани. Гласные формируются высококонцентрированно. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко, светло, но не громко.

На интонирование слова также влияют характер дыхания и связанная с ним опора звука. В быстрых произведениях рекомендуется легкое и «близкое» произношение слов, и обязательно с меньшей силой звука; при этом движение артикуляционного аппарата должно быть минимальным, а ощущение дыхательной опоры — стабильным. В музыке драматического склада слова произносятся со значительной артикуляцией, «крупно» (как говорят хормейстеры, «проталкивая»), с сознательным пониманием логики произношения слова, динамической сбалансированности его сильных и слабых слогов, ибо, как известно, насыщенность, «плотность» фактуры (в том числе сопровождения — фортепиано, оркестр), равно как и громкость, «закрывают» текст в хоре.

Таблица 2

**Некоторые правила орфоэпии**

| Пишется | Произносится |
|---|---|
| *Б, г, в, д, ж, з* в конце слова | [п], [к], [ф], [т], [ш], [с] |
| *о* безударное | [а] |
| *д, з, с, т* перед мягкими согласными | [д'], [з'], [с'], [т'] |
| *я* безударное | [и$^{е}$] |
| *н, нн* перед мягкими согласными | мягко |
| *Ж* и *ш* перед мягкими согласными | твердо |
| *жс* удвоенное (жж) | мягко [ж'] |
| *ся* и *сь* — возвратные частицы | [са] и [с'] |
| *чн,чт* | [шн], [шт] |
| *ч* и *н*, разделенные гласными | [ч] и [н] |
| *стн, здн* | [сн], [зн]; [т] и [д] выпадают |
| *сш* и *зш* | [$\overline{ш}$] |
| *сч* и *зч* | [$\overline{ш}$'] |
| *кк, тт* (удвоенные согласные) | [$\overline{к}$], [$\overline{т}$] (вторая согласная выпадает) |

Как видим (табл. 2), произносительные особенности отдельно сами по себе не существуют. Они тесно связаны с вокальной техникой, ансамблем, строем.

## Задания для самостоятельной работы

Прокомментируйте цитату, приведенную ниже, с позиции установления ансамбля хора и фортепиано и понимания дирижером роли концертмейстера:

«Концертмейстеру хора предстоит работа не легче, чем хормейстеру. Не каждый пианист может быть концертмейстером детского хора, да и не каждый достоин этого. Иногда найти его очень трудно. По моему убеждению, концертмейстер — это педагог. Всей своей работой с хором он учит детей. Прежде всего игра его должна быть очень профессиональной — он пример музыкальности, грамотности и чуткости. Своей игрой на инструменте концертмейстер должен заражать хор, вести его; оставаясь музыкально всегда выше хора, никогда не отрываться от него, помогать ему в создании трактовки, тонко чувствовать нюансы выразительности, получающиеся у хора в данный момент в силу детского восприятия музыки данного сочинения, и, возможно, даже подстраиваться под хор, не переступая пределов хорошего вкуса. Концертмейстер — помощник и соратник руководителя, разделяющий его установки, требования, отношение к делу, к детям»[1].

[1] *Пономарев А.С.* Жизнь детского хора // Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. — М., 1991. — С. 106.

## 4. Основные репетиционные приемы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом

**Установление унисона.** Унисон в хоровом пении имеет историческое значение. Хоровое исполнительство в своей первоначальной форме организовалось именно через унисонное пение. Для европейской хоровой культуры (до IX в.) было характерно унисонное или октавное хоровое пение без разделения хора на партии. Когда унисонное пение художественно окрепло, профессионально оформилось и стало привлекательным для слушательской аудитории, появились ранние формы двух-, трех- и многоголосия. Принципы деления хора на голоса, равно как и состав хора, эволюционировали вместе с развитием вокально-хоровых жанров. Таким образом, в историческом развитии ансамблевого пения (от унисонного пения к многоголосному) видятся и частные предпосылки современной хормейстерской работы — последовательность в овладении навыками многоголосного пения через унисонное пение.

Унисон в хоре — основная забота хормейстера. Пение чистых унисонов всегда сопряжено с правильным звукообразованием, певческим дыханием, единой вокальной манерой, дающими в итоге сочетаемый тембр различных голосов — *смешанный, хоровой тембр.* На начальном этапе работы над унисоном хормейстер определяет качественное состояние каждого певца: *способность к интонационному ансамблированию, внимательное отношение к любой ноте, поющейся в унисон.*

Когда хоровой коллектив уже отобран и певцы определены по хоровым партиям, создается серьезная база для систематической, последовательно выстроенной работы. В этот начальный период решается наиболее существенная задача — установление в хоре чистого унисонного звучания. Не секрет, что именно работа над унисоном в хоре сопровождает весь репетиционный процесс, и не только в начинающем коллективе, но и в хоре опытном, сложившемся, имеющем профессиональную выучку.

С другой стороны, дирижеру важно уметь предугадать перспективность вокально-слухового развития детей. Интонационная восприимчивость хористов на раннем этапе их становления бывает разной и воспитывается долго.

Итак, не следует преждевременно переходить к этапу работы с многоголосными произведениями, не закрепив ориентированность певцов в твердом унисонном звучании. Это самое главное условие в хоровой работе начального периода. Ранний переход хора на многоголосное пение влечет за собой дополнительные проблемы как для хормейстера, так и собственно для хора. При этом теряется планомерность слухового воспитания певцов, вызывается известного рода «неряшливость» интонации, что в итоге создает трудности хорового строя и ансамблирования. Естественно стремление многих коллективов и их руководителей освоить многоголосное пение. Однако на практике хоровой коллектив не всегда способен качественно проявить себя в исполнении многоголосных сочинений. Многоголосие такого хора представляет собой чаще всего «разноголосие» с призвуками «соседних тонов». Это происходит обычно по вине руководителя: произведение оказывается сложным для хора, навыков и умений для того, чтобы пение многозвучных сочетаний было чистым, у коллектива еще нет.

Воспитание унисонного пения способствует зарождению хорового ансамбля (в том числе его отдельного вида — *частного* ансамбля) и хорового строя и

должно начинаться с твердого правила: в примарной зоне на простых попевках, насчитывающих один-два звука, вначале следует *достичь* интонационного единства и затем *закрепить* его. Чрезвычайно важно при этом научить певца слышать свой голос в сочетании с голосами других певцов. В данной ситуации весьма желательна поддержка на инструменте (фортепиано, скрипке) или голосом хормейстера. Любопытно отметить, что многие учителя пения и регенты дореволюционной России проводили хоровые спевки, сопровождая пение собственной игрой на скрипке. Это неудивительно, так как скрипка наиболее близка человеческому голосу; поющие, прислушиваясь к звучанию инструмента, имеют возможность имитировать интонацию, манеру звуковедения и тонкость штрихов.

Процесс закрепления интонационного единства может быть длительным по времени и зависит от интонационно-слуховых данных певцов. Среди рекомендаций, касающихся создания хорового ансамбля, выделим высказывание А.А.Егорова: «Работа над освоением частного ансамбля заключается в том, чтобы сначала предложить спеть звук отдельно одному голосу, потом одновременно двум и выровнять их на одной (унисонной) звучности. Затем к этим двум голосам присоединяется третий голос и также выравнивается в звуке с первыми двумя. В результате должно образоваться небольшое ансамблевое звено, которое и будет служить началом построения ансамбля во всей партии»[1]. Сведение правильно интонирующих голосов к унисонному звучанию — основная задача, стоящая перед коллективом и руководителем. Возможно, что вначале будет непросто достичь интонационного единства (причины мы указывали, напомним, что одна из них — различные вокально-слуховые данные детей), однако работа должна проводиться постоянно и последовательно. Руководитель обязан внимательно следить за развитием и закреплением навыков унисонного пения.

На качество унисона влияют самые разнообразные факторы, прежде всего неоднородность певческих тембров. Сложить в едином стройном звучании голоса, обладающие различными тембровыми свойствами, — порой неразрешимая задача. Например, голоса светлого легкого тембра не сливаются с темноокрашенными голосами, глубокими по наполнению, не сочетаются и голоса с противоположной вокально-позиционной настройкой, т.е. звучащие в различных резонаторных полостях. Серьезные проблемы в создании чистого унисона возникают в том случае, когда певцы хора поют звуком разной плотности, «широким» и «узким», «полетным» и «не полетным», а также сиплым звуком. Поэтому желательно добиваться единства в звукообразовании, общей вокальной манеры. Заметим, что перечисленные качества звука не являются достоинствами голоса и, следовательно, в ансамблевом пении не могут рассматриваться как дополняющие друг друга. Хормейстеру следует научиться различать певческие голоса, способные сливаться и тем самым создавать тембр хоровой партии уникальной красочности, и голоса, не имеющие такой способности.

**Интервалы в унисонном пении.** Мелодические линии разучиваемых произведений сотканы из всевозможных интервалов. Каждый из них имеет свою собственную интонационную природу и механизм исполнения: чистые интервалы — прима (ч.1), кварта (ч.4), квинта (ч.5) — интонируются устойчиво; ма-

[1] *Егоров А.А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 79.

лые и большие — секунды (м.2, б.2), терции (м.3, б.3), сексты (м.6, б.6) и септимы (м.7, б.7) — соответственно с односторонним сужением и расширением; увеличенные и уменьшенные — ув.4, ум.5, ув.2, ум.7 — с двусторонним расширением и сужением. Отдельную область в интонировании интервалов составляет пение секунд — прежде всего больших секунд вверх и малых — вниз. Хрестоматийными стали слова хормейстера Н. М. Данилина, обращенные к певцам: «Самое трудное петь *тон* и *полутон*. Основа чистого пения — пение целого тона вверх. Когда мы берем хоровую партитуру и видим в партиях много больших секунд наверх, мы знаем, что это будет трудно для хора»[1].

Интонирование энгармонических звуков также имеет свои закономерности, обусловленные, с одной стороны, ладовым тяготением, с другой — ощущениями вводнотоновости в натуральном и темперированном строях. Так, например, верхние звуки увеличенной кварты (*до — фа-диез*) и уменьшенной квинты (*до — соль-бемоль*) в темперированном строе по высоте одинаковы (энгармоничны). Разрешение этих интервалов в певческо-хоровой практике будет производиться с учетом более острого тяготения натурального строя, т. е. *фа-диез* будет исполняться с тенденцией к повышению, а *соль-бемоль* — с тенденцией к понижению; в результате *фа-диез* и *соль-бемоль* могут иметь различную звуковысотность. Интонирование диатонических и хроматических полутонов также имеет свои особенности: диатонические поются тесно; хроматические — широко. Любопытно, как Данилин объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны *большие* и *малые*, на разных нотах — *малые*, на одинаковых — *большие*: *до — си* — "малый" полутон, петь близко; *до — до-бемоль* — "большой", петь дальше»[2].

В интонировании ступеней мажорного и минорного ладов интервалика *индивидуализирована* и зависит от внутриладовых тяготений.

Так, I, IV, V ступени в мажоре и миноре, будучи основой тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре I и V ступени так же устойчиво, как в мажоре, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной ладотональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать I и V ступени с тенденцией к повышению; IV ступень при движении мелодии вверх исполняется с тенденцией к повышению, а при движении мелодии вниз — с тенденцией к понижению.

II ступень, как в мажоре, так и в миноре, интонируется высоко с тенденцией отклонения от темперированной в сторону повышения, причем в миноре это отклонение оказывается более значительным, чем в мажоре, в котором наибольшее отклонение наблюдается лишь в тех случаях, когда II ступень является неаккордовым звуком.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, в миноре — низко. Требование петь мажорную терцию высоко, а минорную — низко в практике работы с хором не случайно. Однако «мажорное трезвучие с очень высокой терцией звучит жестко» (В. Краснощеков). Плохое в акустическом отношении звучание дает и чрезмерно низкое интонирование терции в минорном трезвучии.

---

[1] Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. А. Наумов. — М., 1987. — С. 52.
[2] Там же.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению и несколько ниже темперированной. Как неаккордовый звук, она интонируется на уровне темперированной.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре, как вводный тон, интонируется очень высоко и звучит выше темперированного звука. VII ступень в натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению и по высоте своей приближается к натуральной (ниже темперированной)[1].

Таким образом, перед хормейстером возникает сложная задача, суть которой заключается в том, чтобы в репетиционной работе добиться *чистого интонирования интервалов вокальным унисоном*, образованным хоровой партией, группой партий, всем хором.

**Многоголосное пение.** Все методики хорового обучения и системы развития музыкально-певческих способностей изначально предполагают подготовку певцов к многоголосному пению. Многоголосное пение, стройное и слаженное, является высшей художественно-исполнительской формой в хоровом искусстве. Чередование гармонических сочетаний, *красота* которых обусловлена благородством человеческих тембров, собственно, и вызывает эстетическое удовлетворение, является конечной художественной целью в творческом процессе.

Работа над многоголосием должна вестись последовательно и систематично. Это напрямую зависит от правильно выбранных методических приемов. Остановимся на некоторых из них.

Многоголосное пение должно пониматься певцами как сумма (сложение) нескольких, звучащих одновременно унисонов, т. е. как *ансамбль унисонов*. В этом определении заключена целенаправленность работы хормейстера, это же является и необходимой установкой для практической работы певцов. На первом этапе работы над многоголосием (двух-, трехголосием) хормейстер добивается уверенной интонационной устойчивости в исполнении певцами своей мелодии. Выучивание каждого голоса должно сопровождаться ладо-гармонической поддержкой. Кроме того, хормейстер внимательно должен следить за вокально-тембровым звучанием хоровой партии. Когда интонационная устойчивость отдельной партии будет достигнута и звучание станет тембрально выраженным, можно приступать к соединению двух (заметим, пока только двух) хоровых партий. В результате такой работы должны появиться *уверенность одновременного звучания и сознательное слышание певцом (во время собственного исполнения) другой хоровой партии, другого хорового голоса*. Такое автономное и сознательно контролируемое исполнение певцом своей хоровой партии положит начало достижению уверенно звучащего хорового многоголосия.

В предыдущем разделе мы говорили о мелодическом исполнении интервала, имея в виду то, что все мелодии сотканы из интервалов. С началом работы над многоголосием в его простейших, двухголосных формах выявляются признаки *общего строя — мелодического*, связанного с протяженностью исполнения каждого звука одной группой певцов, и *гармонического*, связанного соответственн

[1] Система интонирования ступеней мажорного и минорного ладов приводится по кн.: *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961.

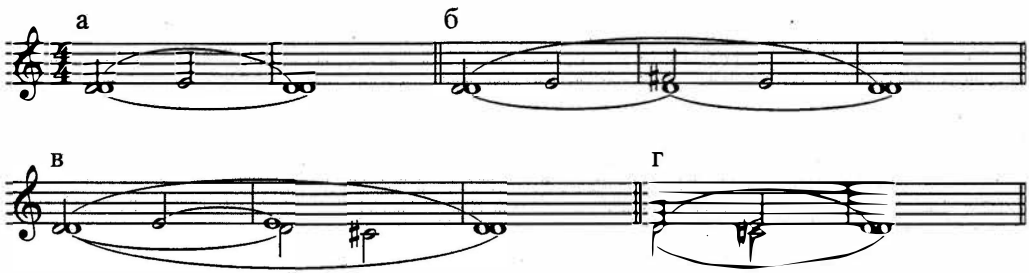
с проблематикой вертикальных соотношений внутри интервала. В этих двух измерениях следует рассматривать любой интервал. Вертикальное выстраивание различных интервалов происходит на основе тех же принципов, которые определены их мелодическим интонированием в связи с ладовыми ощущениями (см. предыдущий раздел).

В хоровой репетиционной практике часто пользуются термином октавный унисон, который, по мнению авторов, не совсем точно раскрывает смысл интервала. Правильнее было бы сказать: *октава унисонов* (если продолжим этот ряд, то получим *секунду унисонов*, *терцию унисонов*, *кварту унисонов* и т.д.), имея в виду не только интервал, образующийся между двумя тонами, но и то, что каждый из тонов поется унисоном певцов. Под термином *октавный унисон* прежде всего подразумевают октаву как таковую, т. е. акустическое свойство чистой октавы (наряду с чистой примой и чистой квинтой), имеющей ограниченное число биений, не учитывает унисонно-хоровую природу исполнения каждого ее тона.

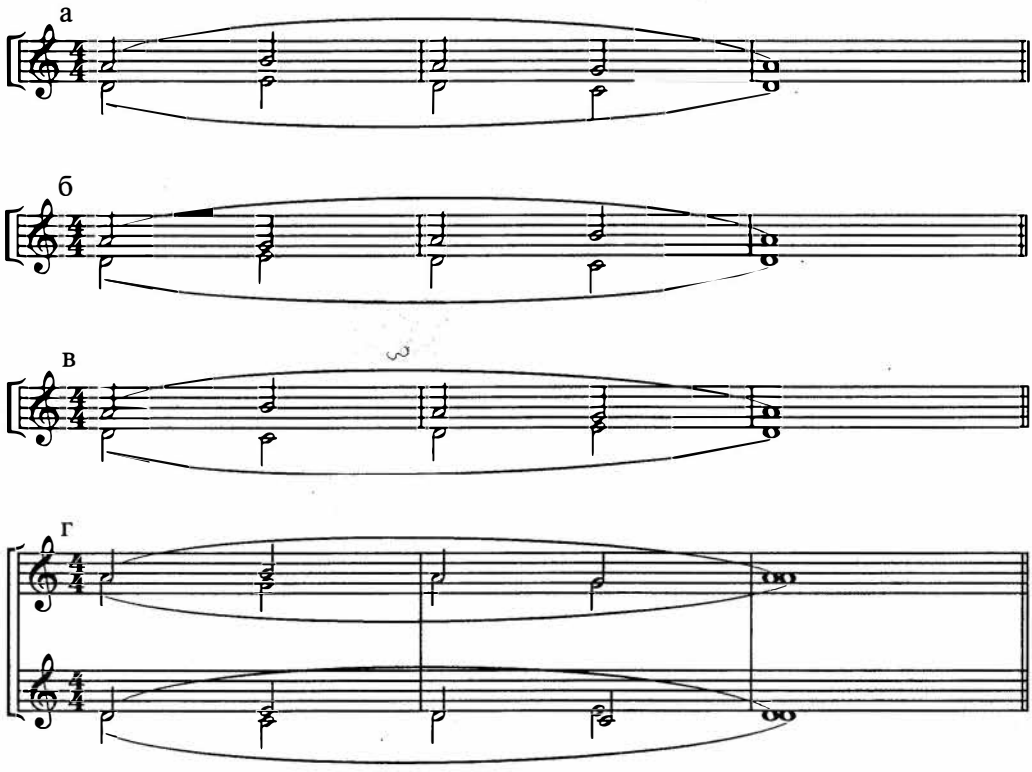
Работа над развитием многоголосия обычно проходит на различных стадиях репетиционного процесса. Например, при пении упражнений курса «Хоровое сольфеджио» постоянно проверяется интонационно-слуховая готовность певцов к «расщеплению» унисона. Чрезвычайно полезно использовать в качестве вспомогательного материала упражнения или небольшие произведения, где унисоны перемежаются с двух-, трехголосными созвучиями. В таких упражнениях вырабатываются навыки точного исполнения как созвучия (например, интервала, трезвучия) после унисона, так и унисона после созвучия. Распространенные варианты такого упражнения — прима, секунда (или терция), прима (пример 6 а, б, в, г). Хоровые упражнения могут также состоять из одних больших секунд или быть преобразованы в более сложные построения — квинту, терцию, квинту, септиму, квинту (пример 7). Такие упражнения часто применял В. Г. Соколов.

Более сложные многоголосные упражнения содержат важные задачи воспитания гармонического слуха и сознательного ориентирования в звучащей гармонии. Приведем в качестве примера несколько таких упражнений, заимствованных из «Краткой методы пения» Г. Я. Ломакина. В них представляют интерес задания: последовательность терций, обращенных в сексты (пример 8); нахождение певцами квинтового и септового тона (I и II голоса) от нижней ноты (III голос) (пример 9); попеременное включение голосов в относительно неустойчивой гармонии с последующим выстраиванием тонического трезвучия (пример 10).

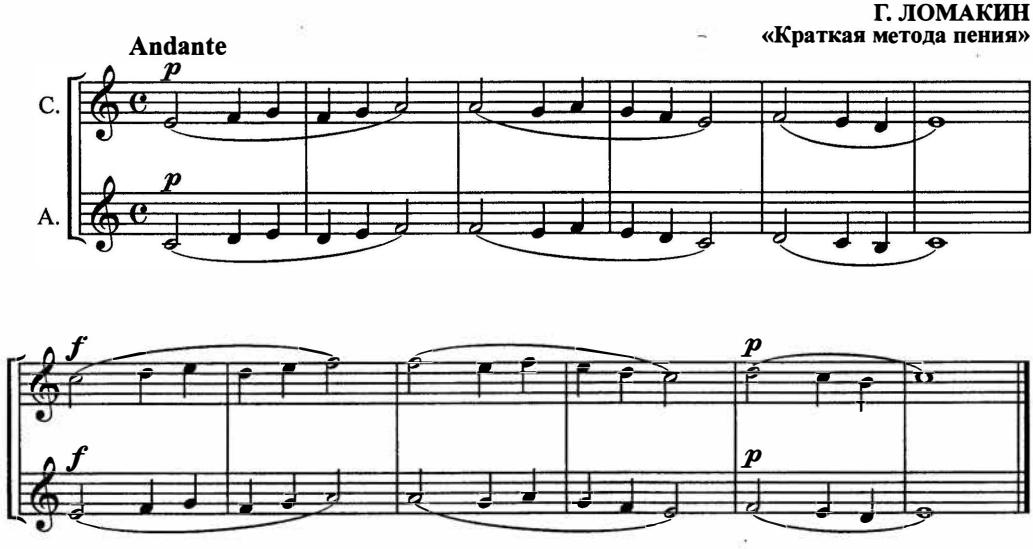
**Пример 6 (а, б, в, г)**



**Пример 7 (а, б, в, г)**

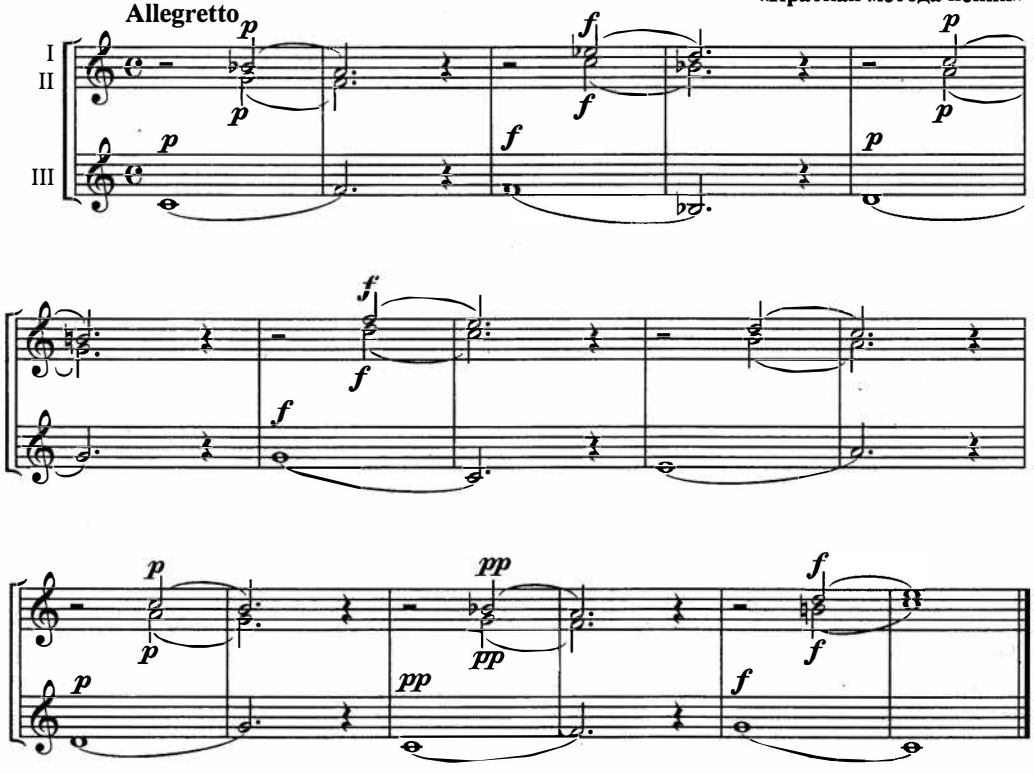



**Пример 8**



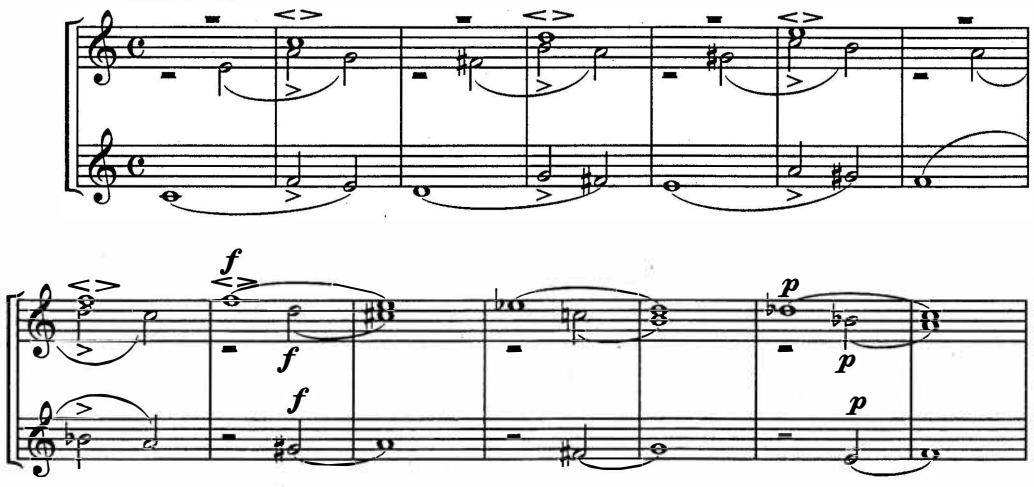
**Пример 9**

**Г. ЛОМАКИН**
**«Краткая метода пения»**



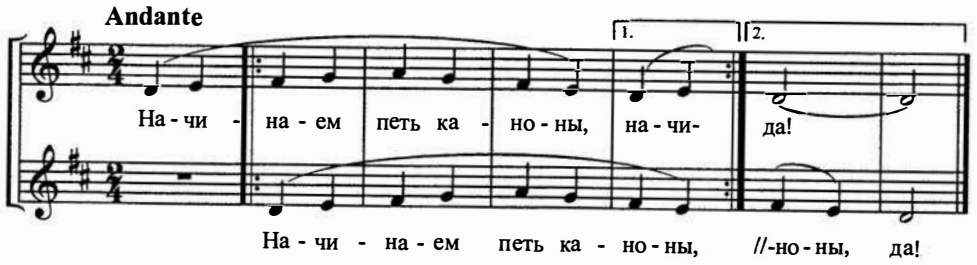

**Пример 10**

**Г. ЛОМАКИН**
**«Краткая метода пения»**






**Пример 11**




Проверенным приемом развития многоголосного пения являются каноны. На начальном этапе применяются простейшие в мелодическом отношении каноны, насчитывающие буквально несколько тактов (пример 11).

**Работа над многоголосием в продвинутом хоре.** С усложнением технических задач в хоровой партитуре, когда количество голосов увеличивается до 5—7 (при этом голосоведение для хоровых партий оказывается неудобным), возникает иной уровень требований к воспитанию в коллективе навыка многоголосного пения. Это напрямую связано с решением более сложных задач хорового строя и ансамбля.

В детском хоре, рабочий диапазон которого, как правило, меньше двух октав (точнее, октава с квинтой-секстой), длительное использование многоголосной фактуры вынуждает каждую отдельную хоровую партию располагаться в довольно узкой, обособленной регистровой зоне, часто не совпадающей с удобными для пения рабочими нотами. Различные тесситурные условия требуют применения *искусственного ансамбля*, при котором хормейстеру необходимо следить не только за точным интонированием певцов в различных тесситурах, но и за правильностью образования регистров, за тембровыми особенностями хоровой партии и всего хора. Так, в некоторых хоровых партитурах партия первых сопрано может быть записана высоко, а партия вторых альтов — низко (достаточно вспомнить, например, некоторые части духовно-литургической музыки Д. С. Бортнянского, П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского). В этом случае у первых сопрано будет преобладать головное звучание, у альтов — грудное. Сочетание различных регистров, их выравнивание в единой плоскости тембрового звучания, безусловно, сугубо ансамблевая проблема, которая в рабочем порядке будет связана с решением вокально-технических задач. Тоны аккорда, поющиеся в различных вокальных манерах, часто кажутся звучащими фальшиво, нестройно по причине несогласованности тембров между собой. Верхние

ноты аккорда, имея преимущественно головное звучание, обладают иным частотным спектром, нежели нижние.

При исполнении многоголосных произведений можно встретится и с другой проблемой — динамическим «разряжением» звучности хора (ослаблением силы звука). Достижение равномерного по силе и плотности звучания в каждой партии соотносится не только с понятием искусственного или тембрового ансамбля, упомянутых выше, но и с проблемой строя, его главных разновидностей — гармонического и мелодического. Поэтому дирижер хора, выбирающий многоголосное произведение для разучивания, обязательно учитывает качественное состояние своего коллектива, его *подвижность* в преодолении тесситурных и других трудностей в *многоголосной фактуре*. В последовательности овладения стройным многоголосным пением следует рекомендовать репертуар, где хоровые партии не замкнуты на узком диапазоне и охватывают *несколько регистровых зон*, как *удобных* в тесситурном отношении, так и *относительно удобных*, находящихся чуть выше или ниже основных *рабочих нот*[1].

**Вопросы для самопроверки**

1. Как вы думаете, с какой целью известный хормейстер Н. М. Данилин рекомендовал: «В партии спеваться парами, потом маленькой группой. Спеться с соседом, чувствовать его дыхание, биение его сердца. Если у него кончается дыхание, тянуть, пока он берет дыхание. Это и есть цепное дыхание. Отсюда начинается ансамбль»[2].
2. Каковы интонационная природа и механизм исполнения простых интервалов?
3. Каковы особенности исполнения диатонических и хроматических интервалов?
4. Каким образом работа над многоголосием проходит на различных стадиях репетиционного процесса?

## 5. Методика работы над вокально-певческими упражнениями в хоре

Распевание в хоре — это настройка коллектива певцов на певческую установку, правильное дыхание и звукообразование, на звучание вокального аппарата. Распевание в хоре должно согласовываться с вокальным строем разучиваемого репертуара и быть направлено на поддержку его звучания. Длительность распевания не должна превышать 10—15 минут репетиционного времени. В распеваниях не всегда имеет смысл доходить до крайних звуков диапазона. Следует помнить, что певческий голос «разогревается» нескоро и начинает полноценно звучать лишь через 30—40 минут после начала репетиции.

В распеваниях достаточно ограничиться рабочим диапазоном певческого голоса: *ре* первой октавы — *фа, фа-диез* второй октавы у сопрано; *си-бемоль* первой октавы — *ре* второй октавы у альтов. Юношеские (мутирующие) голоса поют в диапазоне *до* малой октавы — *ре*, *ми-бемоль* первой октавы (пример 12 а, б).

Обычно распевка коллектива проводится в тесной связи с обучением элементарным основам теории музыки. В таких упражнениях внимание поющих направляется на интонирование ступеней лада, на пение тонов и полутонов, на хоровой строй (пример 13).

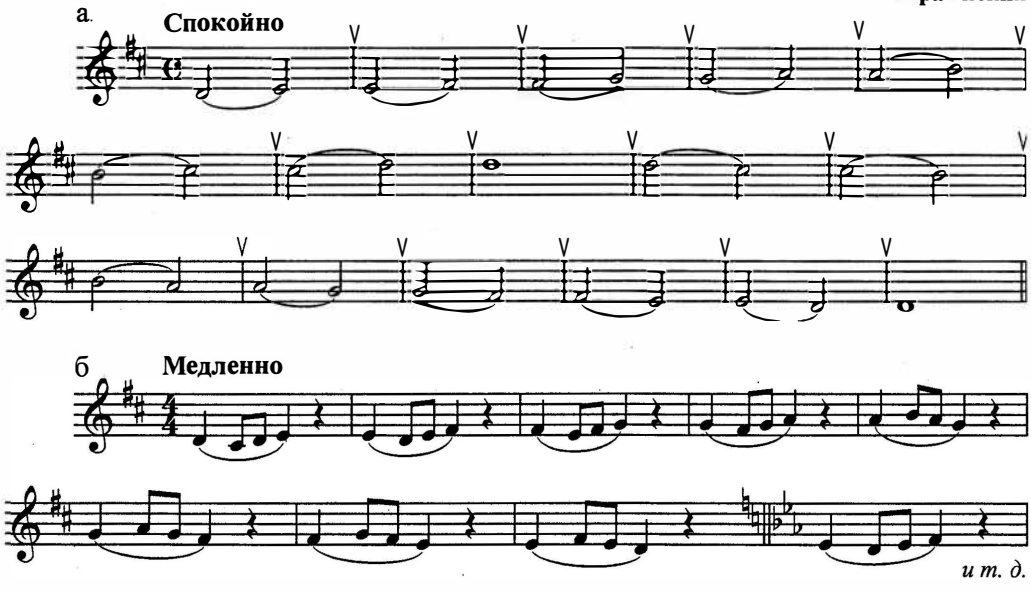
---

[1] Напомним, что понятием «рабочие ноты» характеризуется участок рабочего диапазона. По словам Н. М. Данилина, на рабочих нотах голос должен петь чисто и сколько угодно.

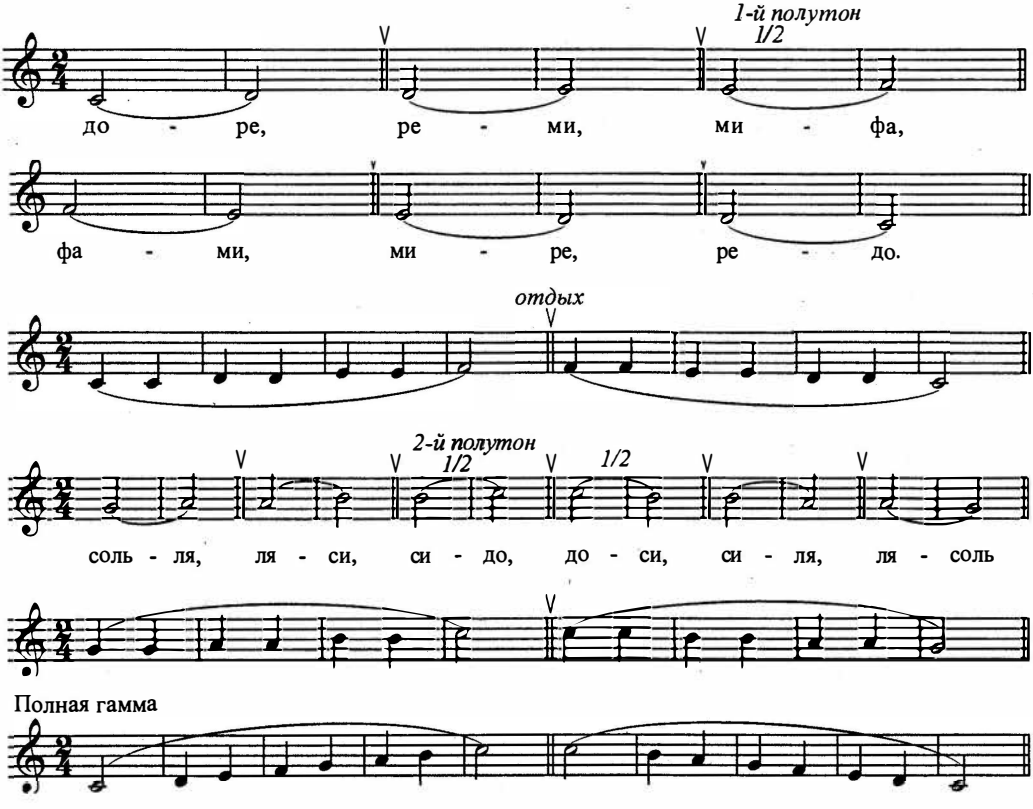
[2] Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. А. Наумов. — М., 1987. — С 51.

**Пример 12 (а, б)**

**М. ГЛИНКА**
**Упражнения**




**Пример 13**

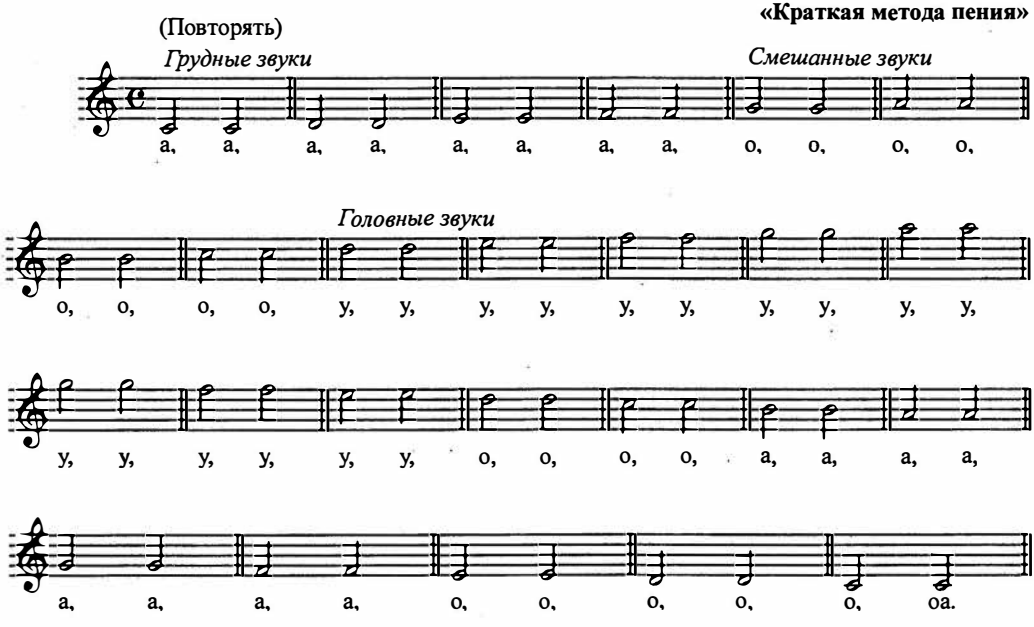


В распеваниях отрабатываются правильное дыхание, элементы звукообразования, использование регистров и резонаторов, округлость звука и пр. К работе над высокими нотами следует приступать только на «разогретых» голосах.

Одно из начальных упражнений, рекомендуемых Г. Я. Ломакиным в «Краткой методе пения», рассчитано на высокие голоса (дискант или тенор) и потому имеет довольно большой диапазон: *до* первой октавы — *ля* второй октавы. Приводим рекомендации Ломакина к использованию упражнения: «Сначала учитель должен заставить учеников несколько раз петь один звук *до*, потом *ре*, и так далее, на гласные буквы, с полуоткрытым ртом, и после каждого звука переводить дыхание». Интересно отметить, что разделение певческих регистров соотносится с использованием конкретных гласных звуков в каждой регистровой зоне. Так, нижние тоны голоса — гласная *а*, средние тоны — *о*, высокие — *у*. При движении голоса вверх с нижних тонов в грудном регистре до начала звуков микстового (смешанного) регистра (от *до* первой октавы до *фа* первой октавы, по определению Ломакина, «грудных звуков») используется гласная *а*; в смешанном регистре (от *соль* первой октавы до *до* второй октавы, или «смешанных звуков») используется гласная *о*; в головном регистре (от *ре* второй октавы до *ля* второй октавы, или «головных звуков») используется гласная *у*. При движении вниз с верхних тонов принцип использования гласных несколько меняется. Появление после головного регистра на ноте *ре* второй октавы гласной *о* (а это уже середина голоса) служит сигналом для округления звука, а также свидетельствует о готовности к смене регистра («заведению регистра за регистр». — *Г. Ломакин*). Тем же объясняется появление гласной *а* на ноте *си* первой октавы. Нижние тоны *ми*, *ре* и *до* первой октавы округляются гласной *о* (пример 14).

**Пример 14**

**Г. ЛОМАКИН**
**«Краткая метода пения»**



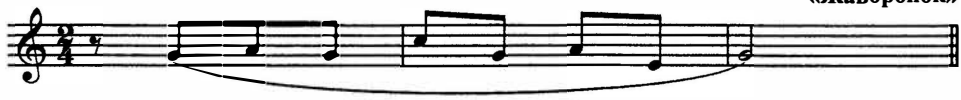
В распевания включаются как традиционные распевочные упражнения, так и небольшие мелодические попевки из разучиваемых хоровых сочинений (пример 15).

В хоровой практике получили распространение распевки, основанные на простых полифонических формах, таких, как имитация и канон. Эти упражнения развивают ансамблевые навыки, вырабатывают ориентацию певцов в многоголосном пении, а также позволяют решать проблемы уравновешенности различных голосовых партий (примеры 16 и 17).

Полезно сочетать распевание с выработкой навыков пения многоголосия. Простейший вид выстраивания трезвучия или аккорда — пение гаммы с остановками на звуках аккорда[1] (пример 18).

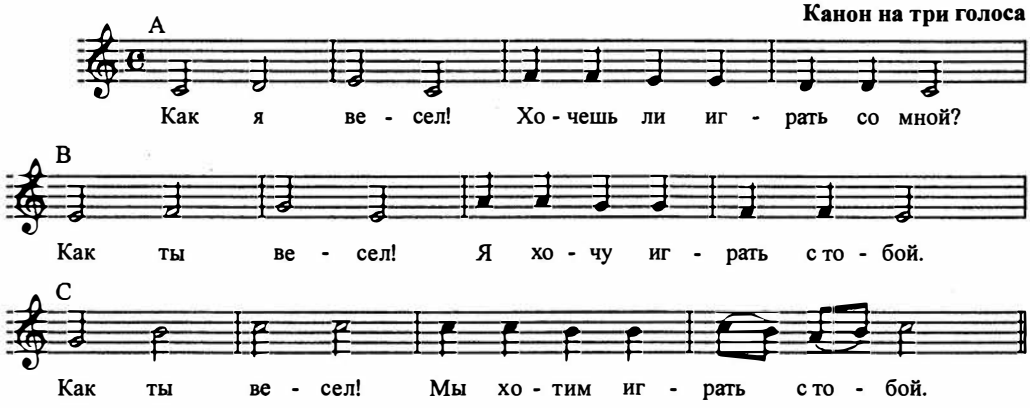
**Пример 15**

**В. КАЛИННИКОВ**
**«Жаворонок»**



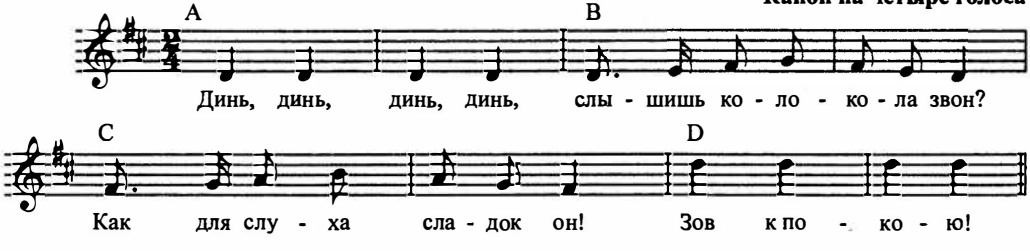
**Пример 16**

**Г. ЛОМАКИН**
**«Краткая метода пения»**
**Канон на три голоса**

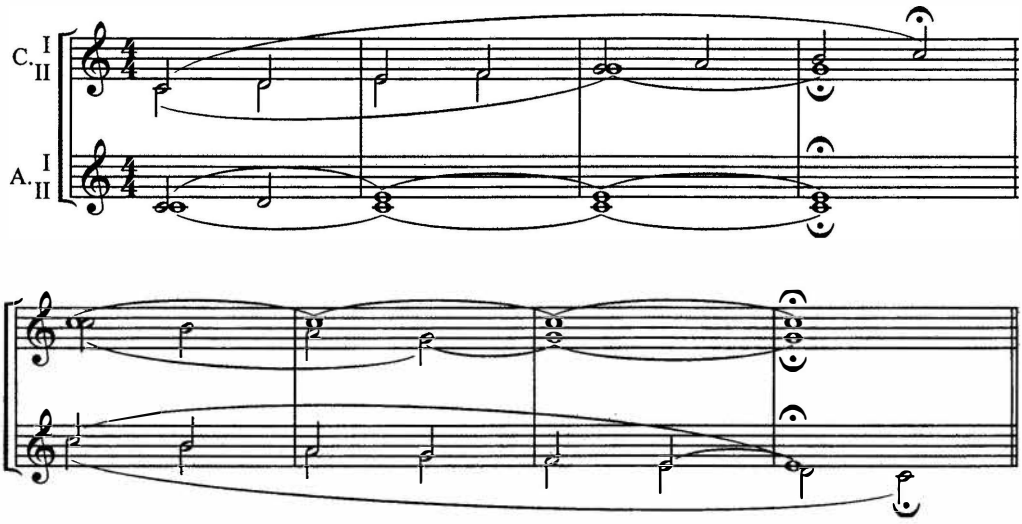



**Пример 17**

**Г. ЛОМАКИН**
**«Краткая метода пения»**
**Канон на четыре голоса**



**Пример 18**




В примере 18 показаны остановки хоровых голосов на звуках тонического аккорда. Возможны также варианты, в которых остановки делаются на субдоминантовой или доминантовой гармонии. Это отрабатывается как на упражнениях, уже знакомых певцам, так и импровизационно, при помощи «живого нотного стана» — руки дирижера: пять пальцев левой руки хормейстера превращаются в нотный стан (пять нотных линеек), а пальцами правой руки дирижер показывает местоположение нот, исполняющихся певцами хора. За каждым пальцем правой руки может быть закреплена отдельная хоровая партия: например, за пятым пальцем — вторые альты, за четвертым — первые альты, за третьим — вторые сопрано, за вторым — первые сопрано[2].

В многоголосных распеваниях применяется также метод «устных подсказок», который благотворно воздействует на выработку гармонического строя. Выстроив в хоре трезвучие (допустим, *ре — фа-диез — ля* первой октавы), дирижер предлагает каждой хоровой партии подняться или опуститься на некоторый интервал, например, альтам — на полтона вниз, первым сопрано — на полтона вверх, вторым сопрано — на полтона вниз и т.д. При этом дирижер внимательно следит не только за интонацией певцов, но и за другими элементами хорового звучания — цепным дыханием, качеством и силой звука. В ходе репетиций такие упражнения вносят оживление в творческий процесс, заставляя певцов быть предельно внимательными и собранными.

Отдельные упражнения-распевания могут быть построены по принципу диатонических и хроматических секвенций в восходящем и нисходящем движении. Образцы упражнений можно найти в книгах А. А. Егорова и В. Г. Соколова.

---

[1] Сравните с распевочным упражнением № 12 из Приложения.

[2] Многие хормейстеры (например, А. С. Пономарев) великолепно владеют системой «пальцевой партитуры», добиваясь от хора удивительных результатов. Обученный таким образом хор, как правило, обладает хорошей гармонической стройностью и интонационной чистотой.

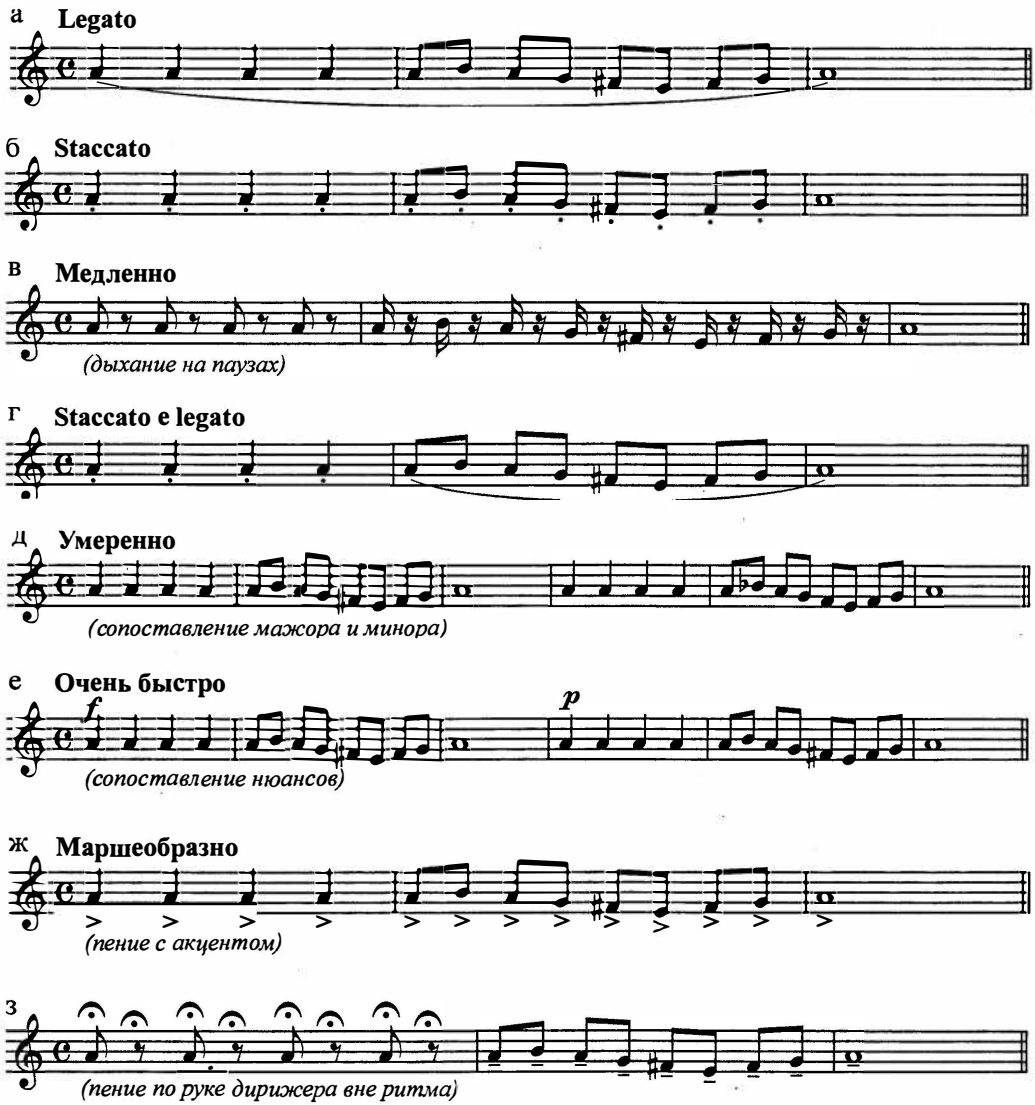
## Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте более детально следующие условия, необходимые в работе над вокально-хоровыми упражнениями:

- сознательное отношение учащихся к учебным задачам;
- постепенное и последовательное усложнение учебных задач;
- учет особенностей процесса образования навыков;
- эмоциональность руководителя;
- охват целого комплекса заданий, их разнообразие, регулярность и последовательность работы над ними.

2. Определите, какие из предложенных упражнений (см. пример 19 а, б, в, г, д, е, ж, з) отвечают следующим задачам:

**Пример 19 (а, б, в, г, д, е, ж, з)**



1) выработки навыка пения по руке дирижера вне ритма;
2) выработки навыков спокойного певческого дыхания в напевном и легком звучании голосов;
3) выработки опертого дыхания при смене различной динамики в подвижных темпах;
4) выработки отрывистого характера звуковедения;
5) выработки навыка исполнения маркатированного штриха с применением твердой атаки звука;
6) выработки навыка исполнения различных типов звуковедения;
7) выработки интонационной точности в различных ладовых наклонениях;
8) выработки единой позиции при прерывистой подаче звука[1].

3. Используйте в практической работе с хором комплекс распеваний, помещенный в Приложении к данной книге. Обратите внимание на предложенную последовательность упражнений, определите самостоятельно границы упражнений, исходя из диапазонов детей младшего и среднего школьного возраста.

## 6. Подбор учебного и концертного репертуара

**Подбор репертуара.** Произведения, предназначенные для разучивания в хоре, должны соответствовать его оптимальным возможностям, уровню профессиональной подготовки певцов и, что особенно важно, обладать высокими художественными качествами. Подбирая репертуар, дирижер обязан учитывать вокальные особенности коллектива, способность справляться с техническими задачами в произведениях. Брать сразу сложные и объемные произведения не следует. Для хористов разучивание и исполнение трудного сочинения может оказаться неразрешимой проблемой, что в итоге скажется на продуктивности работы коллектива, может вызвать физическое утомление и даже негативное отношение к сочинению. Сложное произведение, как показывает практика, нужно включать в репертуар весьма осторожно, с обязательным учетом всей последовательности его изучения. В то же время и количество легких произведений должно быть ограничено, так как облегченный репертуар не всегда служит стимулом профессионального роста коллектива. Главное — чтобы репертуар был интересен хористам. Поддержание этого интереса дает огромные преимущества в работе.

При подборе репертуара следует учитывать стилистическую и жанровую направленность музыки. Успешно концертирующий хоровой коллектив имеет в перечне исполняемых им пьес произведения различных эпох и композиторских школ. Это могут быть сочинения старинных мастеров (добаховский период) и сочинения композиторов-полифонистов (включая И. С. Баха), венских классиков, композиторов-романтиков, представителей современных зарубежных композиторских школ; в русской музыке — произведения композиторов доглинкинской поры (духовная и светская музыка, канты) и классические сочинения; современная отечественная музыка. Отдельной страницей репертуарного списка могут стать обработки народных песен, выполненные выдающимися композиторами и дирижерами. Песенный жанр, как основной в исполнительском творчестве детей, может быть представлен романсами и песнями русских

[1] Правильные ответы: 1—з, 2—а, 3—е, 4—б, 5—ж, 6—г, 7—д, 8—в.

композиторов — М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. С. Аренского, А. Т. Гречанинова, Вас. С. Калинникова, Вик. С. Калинникова, произведениями композиторов-песенников советского периода — И. О. Дунаевского, А. Н. Пахмутовой, В. Я. Шаинского, Е. П. Крылатова и других.

Не менее половины репертуара должны составлять хоры a cappella. Это подтверждается опытом работы многих детских коллективов, обладающих хорошей вокально-хоровой выучкой, которые могут представить полную концертную программу музыки *a cappella*.

Для развития хорового коллектива важно не замыкаться в рамках какого-либо одного направления (например, только культовой музыки или только легкого, полуэстрадного песенного жанра). Г. А. Струве в книге «Школьный хор» говорит об очень важном факторе, связанном с чувством меры, когда расчет репертуара на внешний эффект или излишняя академичность программы воспринимаются как крайности. В первом случае «увеселительный крен», умиление солистами — «маленькими вундеркиндами», лишние «бисы», спекуляция на модном репертуаре ничего, кроме вреда, не приносят. В другом, считает Г. А. Струве, — «при излишней академичности программы дети не должны превращаться в холодные клавиши пусть даже отлично настроенного "инструмента", не должны потерять прелести, обаяния, непосредственности исполнения, но в то же время — должны достичь академичности. Хормейстерам всегда надо помнить, что детское хоровое искусство — самостоятельная область искусства с присущей ему детскостью»[1] (разрядка наша. — *Авт.*).

Регулярное посещение хормейстером концертов и выступлений различных исполнительских коллективов способствует ознакомлению с новыми хоровыми произведениями, дает повод к сравнительному анализу. Кроме того, дирижер обязан следить за публикациями песенно-хоровой музыки. У каждого практикующего хормейстера за годы работы с хором складывается необходимая домашняя библиотека хоровой и методической литературы, которая пополняется новыми поступлениями.

Художественная оценка произведений, включаемых в репертуар, налагает большую ответственность на руководителя, которому порой приходится вступать в «спор» с мощной «индустрией» массовой культуры (прежде всего в области песни), ушедшей сегодня весьма далеко от традиций песенного искусства прошлого.

**Формирование концертных программ.** В исполнительской хоровой практике принято различать две основные формы концертных выступлений — сольный концерт и участие в сборном (сводном) концерте.

Выступление хора в *сольном* концерте предоставляет творческую свободу исполнителям, позволяет быстрее адаптироваться на сцене и устанавливать контакт со зрительным залом. В сольном концерте хора дирижер выстраивает программу, исходя из условий драматургии. Вот как об этом говорит Г. А. Струве: «В ходе концерта обязательно наличие контрастов, темповых спадов, разнообразие тематики песен, настроения. Это своеобразная мозаика, гамма чувств и музыкальных образов, подчиненная одной форме — концерту. Дирижер должен определить переломный, кульминационный момент концерта, т. е.

[1] *Струве Г. А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981. — С. 65.

где его вершина, где полуфинал (финал отделения) и где финал (конец концерта)»[1].

Чаще всего произведения выстраиваются по хронолого-тематическому признаку: вначале — старинная музыка, ближе к концу — сочинения современных авторов; или группируются по стилистическим либо жанровым «блокам», например, группу из 2—3 сочинений культового жанра сменяют пьесы зарубежных авторов XIX в., следом за ними — русская классика, обработки народных песен, миниатюры современных авторов и т.д. Такая последовательность упорядочивает процесс восприятия концерта слушателями. В сольной концертно-хоровой практике не принято ставить рядом произведения далеких жанрово-стилистических форм (например, духовное сочинение и детскую шуточную песенку), а также вначале давать быстрые пьесы, а потом — медленные. Принцип формирования программы по темповому контрасту (медленное сочинение — быстрое — медленное — быстрое) нецелесообразен, поскольку в нем кроется формальный подход.

Отдельно следует сказать о соседстве сочинений, исполняемых с инструментальным сопровождением и без сопровождения. Как известно из курса хороведения, в сочинениях без сопровождения хор тяготеет к интонированию в натуральном строе. В связи с этим дирижеры обычно а капелльной части программы отводят первую половину концерта, а сочинения с сопровождением исполняют ближе к концу. Смешанный принцип компоновки программы признается менее удачным, однако если в этом есть необходимость, то рекомендуется придерживаться хронолого-тематического порядка.

Произведения сольного хорового концерта должны быть разнообразны по своим техническим задачам. После сочинений, насыщенных громкой динамикой и напряженной тесситурой, желательно ставить произведения более спокойного характера, чтобы снизить нагрузку хора. Опытный дирижер обеспечивает коллективу режим работы, позволяющий хору звучать стабильно в течение всего концерта. «Несмотря на предварительные распевания перед концертом, — замечает Г.А.Струве, — хор осваивается с акустикой зала, начинает “звенеть”, звучать в полную силу лишь к концу первого отделения, поэтому наиболее сложные произведения, требующие большой отдачи, следует помещать во втором отделении, когда происходит больший “разогрев” хора»[2].

Полный сольный концерт обычно состоит из двух отделений по 45 минут с антрактом между отделениями в 15 минут. Иногда продолжительность концерта может сокращаться за счет антракта или за счет собственно исполнительского времени.

Дирижер хронометрирует (уточняет) продолжительность звучания каждого отдельного номера, оставляя время для выхода и перестраивания (по необходимости) хорового коллектива, для объявления номеров программы ведущим, на аплодисменты зрительного зала. Обычно количество произведений, исполняемых в отделении концерта, может быть около 10—12 при условии звучания каждого по 2—3 минуты. Такая форма сольного выступления хора подтверждена традициями концертно-исполнительской практики.

---

[1] *Струве Г.А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981. — С. 63.
[2] Там же. — С. 64.

## Примерная программа концерта продвинутого хорового коллектива

### *Первое отделение*

*Маренцио Л.* Сумерки.
*Мартини Л.* Tristis.
*Бах И. С.* Терцет из «Магнификата».
*Перголези Дж.* «Stabat Mater», № 1, 8.
*Лассо О.* Тик-так.
*Бриттен Б.* Рождественские гимны («Колыбельная», «Какое прелестное дитя»).
*Римский-Корсаков Н.* Редеет облаков летучая гряда.
*Рахманинов С.* Вокализ.
*Чесноков П.* Зеленый шум.

### *Второе отделение*

Знаменный распев.
*Кастальский А.* Литургия св. Иоанна Златоуста (две части).
*Рубин В.* Над Москвой великой златоглавою.
*Гречанинов А.* Ноктюрн.
*Парцхаладзе М.* Озеро.
*Пахмутова А.* Песня о родной земле.
*Щедрин Р.* Тиха украинская ночь.
*Шаинский В.* Веселая фуга.
*Хромушин О.* Серебряный дождь.
Русская народная песня «Веники» в обработке Ф.Рубцова.

Программа выступления хора, рассчитанная на исполнение песенных форм, также должна быть выдержана по тематическому или контрастно-сопоставительному принципу.

## Примерная программа концерта детской песни[1]

### *Первое отделение*

*Попатенко Т.* Приветственная песня (слова Ю. Островского).
*Кабалевский Д.* Не только мальчишки (слова В. Викторова).
*Гладков Г.* Звенит звонок (слова М. Садовского).
*Аедоницкий П.* Хорошо шагать по свету (слова З. Петровой).
*Кикта В.* «Стремительный» уходит в океан (слова В. Татаринова).
*Компанеец З.* Море хохочет (слова В. Викторова).
*Птичкин Е.* Веселый зоопарк (слова М. Пляцковского).
*Чичков Ю.* Из чего же, из чего же... (слова Я. Халецкого).

### *Второе отделение*

*Дворжак А.* Шиповник (русский текст С. Гинзбург).
*Моцарт В.* Тоска по весне.
*Римский-Корсаков Н.* Котик (слова народные).
Русская народная песня «Добрый вечер» (обработка А. Абрамского).
Современная русская народная песня «Ой ты, Волга-реченька» (слова О. Ковалевой).
Украинская народная песня «Грицю, Грицю, до роботи» (обработка М. Леонтовича).

[1] *Струве Г.А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981. — С. 63—64.

Польская народная песня «Свирель» (обработка Г. Струве, русский текст Л. Кондрашенко).

Чешская народная песня «Стоит груша» (обработка Я. Досталика).

Финская народная песня «Роза в долине» (обработка В. Владимирова, перевод М. Светлова).

*Струве Г.* Славим дружбу (слова В. Викторова).

Как видно из приведенной концертной программы, в первом отделении расположены авторские песни, раскрывающие тематику различных образов, — от торжественной песни до веселой, игровой; здесь учитывается многообразие детских интересов. Во втором отделении: начальные три сочинения — песни композиторов-классиков, затем — обработки народных песен, выявляющие разнообразную мелодико-интонационную палитру сочинений и яркие вокально-хоровые особенности звучания.

Программа выступления хора в *сборном* концерте, где могут участвовать разнообразные коллективы и исполнители (оркестры и ансамбли, солисты — инструменталисты и певцы, чтецы и пр.) имеет другую ориентацию: показать умение и мастерство хорового коллектива на 4—5 сочинениях и обычно не превышает 15 минут. Расстановка репертуара в таком выступлении хора может выдерживаться по хронологическому, тематическому и контрастно-сопоставительному принципам. Сочинения без сопровождения поются вначале. В выступлениях с минимальным количеством пьес особенно внимательно следует отнестись к согласованности сочинений между собой.

### Примерная программа выступления продвинутого хора

*Чесноков П.* Благослови, душе моя Господа.

*Чичков Ю.* В небе тают облака (слова Ф. Тютчева).

*Рубин В.* По буквари.

*Бриттен Б.* Какое прелестное дитя (из «Рождественских песнопений»).

*Рахманинов С.* Ангел (слова М. Лермонтова).

Для песенного репертуара возможно применение такого принципа расстановки сочинений:

1-я песня, заглавная, — торжественная (например, «Родина» С. Туликова) либо возвышенно-патетическая или патриотическая с романтической окраской («Вольные ветры» Ю. Чичкова);

2-я песня — классическая («Осенняя песня» П. Чайковского, «Не ветер, вея с высоты» Н. Римского-Корсакова) либо произведение, продолжающее патриотическую тематику, но уже с другими контрастными оттенками («Орленок» В. Белого);

3-я песня, демонстрирующая исполнительские достижения хора, — обработка народной песни («Повянь, повянь, бурь-погодушка», обр. В. Соколова) или произведение на одном из иностранных языков;

4-я песня — способная увлечь слушателя игровыми моментами или ярким музыкальным материалом («Из чего же, из чего же...» Ю. Чичкова);

5-я песня, закрепляющая успех коллектива, — яркое, запоминающееся, праздничное произведение («Диалог» Г. Гладкова из кинофильма «Точка, точка, запятая»)[1].

---

[1] *Струве Г. А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981. — С. 65.

### Задания для самостоятельной работы

1. Как вы понимаете приведенное высказывание: «С одной стороны, в отборе произведений фокусируется педагогический и музыкальный опыт, культура руководителя хора, с другой — особенности тех, кто его усваивает, а также того, в каких условиях происходит обучение»[1]?

2. Из помещенных в Приложении произведений составьте для концертного выступления хора программы, рассчитанные по времени на одно отделение (10—12 сочинений) и на выступление в сборном концерте (4—5 сочинений).

## 7. Методика проведения хоровых репетиций и концертных выступлений

**Общая характеристика процесса разучивания произведения.** Разучивание музыкального произведения — довольно длительный процесс, итогом которого является публичное исполнение в завершенном виде. Процесс *передачи* музыки, т.е. собственно исполнительский процесс, неразрывно связан с процессом ее *постижения* и отчасти вытекает из него. Но в процессе передачи действуют иные силы, многое здесь зависит от талантливости исполнителя и свойственного ему «сотворческого вдохновения»: «В едином стихийном излиянии оно (вдохновение) претворяет многообразный итог постепенного изучения музыки и внутреннего сближения с ее автором»[2].

Хорошее исполнение всегда имеет свои примечательные черты. И.Кванц, немецкий музыкант, в книге «Опыт наставления по игре на поперечной флейте», вышедшей в 1752 г., выделил три категории, которые, по его словам, определяют отличительные особенности *хорошего исполнения*, которое должно быть «*чистым* и *отчетливым*, чтобы каждая нота была не только слышна, но и звучала с присущей ей чистой интонацией; *легким* и *плавным* — как бы трудно ни было произведение технически, это не должно быть заметно для слушателя; *выразительным и соответствовать любому возникающему чувству*»[3]. И так как в большинстве пьес «одно чувство сменяется другим, то исполнителю надобно уметь верно оценивать всякую музыкальную мысль, определять, какое же чувство, какую страсть оно выражает, и сообразно строить свое исполнение»[4].

В процессе разучивания переход количества в качество — главный стержень работы исполнителя над произведением, определяющий необходимость *последовательного* его изучения.

В период работы над музыкальным произведением перед исполнителем возникают различные сложности, которые носят прежде всего технологический характер. В инструментальных произведениях это связано с трудными техническими пассажами, неудобной аппликатурой, разнообразными штрихами и т.п., в вокально-хоровых сочинениях неудобства могут быть вызваны большим диа-

---

[1] *Овчинникова Т.Н.* Репертуар как основополагающий фактор музыкального воспитания // Работа с детским хором: Сб. статей. — М., 1981. — С. 40.

[2] *Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975. — С. 319.

[3] *Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Там же. — С. 14—15.

[4] Там же.

пазоном, неудобной тесситурой, непривычными скачками в голосоведении, сложным вертикально-гармоническим строем, слишком медленным или слишком быстрым темпом, разнообразной ритмикой, агогикой, дикционными особенностями и пр. В результате работы над сочинением сложный материал постепенно трансформируется, становясь для исполнителя более удобным. Трансформация изучаемого материала напрямую зависит от способности исполнителя конструировать собственное постижение архитектоники произведения. И здесь элемент отношения исполнителя к произведению особенно важен.

Процесс разучивания произведения делится на три основных периода: эскизный, или начальный; технологический, или подготовительный; художественный, или заключительный (А.А.Егоров). Это согласуется с известной конструкцией разучивания музыкального произведения, которую можно условно выразить через следующую формулу-модель:

| |
|---|
| сложно → просто |
| просто → привычно |
| привычно → прекрасно |

Как видим, три фазы — они же условно разграниченные этапы репетиционной работы — имеют последовательные уровни. Если две начальные фазы носят признаки технологического овладения материалом, то заключительная фаза связана с художественным совершенством исполняемого произведения.

Первый, «эскизный», этап работы, на котором коллектив знакомится с произведением, посвящен *разбору произведения.*

Второй, «технологический», этап (мы будем именовать его этапом разучивания произведения) обычно более продолжителен по времени. Здесь предполагается выполнение в изученном материале авторских ремарок (например, указаний темпа, агогики, ритма, способов звуковедения, различных штрихов, динамики), соблюдение норм литературного произношения и т.п. Однако осуществление всего комплекса технических и выразительных средств не должно носить отпечаток видимой работы исполнителя, а следовательно, внешней зрительной нагрузки слушателя. Рамки эстетико-артистических норм в исполнении требуют, чтобы артист на сцене не показывал своего *собственного* напряжения. Исполнение должно нести в себе черты *привычной, удобной легкости*, при которой технически трудные места проигрывались бы (пропевались) свободно, просто и были бы доведены почти до автоматизма.

Иногда этап выучивания может представляться завершающим, так как на первый взгляд все основные компоненты произведения исполнителем выявлены: темп соответствует авторскому (метрономическому) обозначению, все указанные в нотах штрихи, динамические оттенки выполняются в соответствии с обозначениями в нотах. Но когда произведение выносится на суд зрителя, оказывается, что оно не трогает чувств, так как в исполняемой музыке нет самого главного — живого, человеческого участия, которое бы передавало тончайшие движения души. Музыка не создает нужного настроения, не вызывает душевных переживаний, в ней нет того, что воздействовало бы на эмоциональную природу слушателя.

Последний этап, «заключительный» (назовем его *впеванием произведения*), — самый главный в процессе выучивания. На этом этапе в исполнение вносится одухотворенность, раскрываются тайны композиторского замысла. Исполнитель становится как бы «соавтором». Во время «впевания» окончательно проверяется техническая готовность хорового коллектива к исполнению, осуществляется последняя корректировка элементов хоровой звучности.

**Разбор произведения.** Как показывает практика, первое знакомство хорового коллектива с новым закладывает правильные и скорейшие пути его выучивания. Дирижер может избрать любую из известных форм ознакомления с новым сочинением. Полезно, например, кратко рассказать хору о произведении, об исполнительских трудностях и особенностях звучания, сыграть произведение на фортепиано, дать прослушать имеющуюся аудиозапись, наконец, попросить хор пропеть его «с листа» и т.д. Дирижер, полагаясь на интуитивно-слуховое понимание музыки исполнителями, проигрывает сочинение (возможно, с одновременным пропеванием), выделяя мелодические линии, штрихи и оттенки. Этот метод формирует будущее ансамблевое единство уже в процессе разучивания.

Кстати, отметим, что многие известные дирижеры знакомили певцов с новым произведением, играя партитуру так, как бы она звучала в хоре (например, А.А.Архангельский, Н.М.Данилин, М.Г.Климов). Они играли партитуру целиком или частями, предваряя показ словами, ориентирующими певцов в содержании, стиле, музыкальной структуре сочинения.

Остановимся более детально на такой форме начальной работы, как сольфеджирование. В период становления молодого коллектива обучение хора сольфеджированию чрезвычайно важно. При сольфеджировании происходит отстраненное от эмоциональной стороны понимание хористами ладогармонических, метроритмических особенностей нового произведения, проверяется точность интонирования, правильность ритмических рисунков, т.е. вся музыкально-теоретическая основа произведения.

В хорах, где участники неуверенно читают ноты с листа или плохо знают ноты, невозможность сольфеджирования лишает певцов понимания архитектоники музыкальной композиции изнутри. Об этом же писал А.Егоров: «Хоровое произведение... должно быть пропето “с листа” (желательно 1—2 раза), хотя бы даже и с техническими и исполнительскими ошибками. При читке нот “с листа” хоровой коллектив, несмотря на незаконченное исполнение, все же получает первичное представление о произведении»[1].

Случается, что самодеятельные хоровые коллективы, не знакомые с элементарной нотной грамотой, начинают разучивать новое сочинение «на слух» и сразу со словами, к тому же в темпе, близком исполнительскому. Неправомочность такого методического подхода очевидна.

Разбор нового произведения с помощью чтения с листа сразу со словами возможен тогда, когда его интонационно-мелодический язык и ритмика не вызывают особых трудностей, и при первом же прочтении хор справляется с ними. Разучивая новое произведение с названием нот, дирижер может предложить каждой хоровой партии пропеть отдельно. Не исключен и такой репетиционный прием, когда сначала группа более опытных певцов знакомит но-

[1] *Егоров А.А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 226.

веньких или слабо обученных хористов с нотным материалом, а затем поют все вместе.

В процессе знакомства коллектива с новым материалом чрезвычайно важна педагогическая позиция дирижера. Опытные хормейстеры придерживаются правила не прерывать поющих даже в тех случаях, когда они не совсем точно попадают в нужную ноту или не выдерживают правильного ритма, — потом всегда найдется время это поправить. Для дирижера-педагога важно другое: предоставить певцам свободу, придать им уверенность в выполнении задания, дать возможность самим преодолеть неудавшееся место. Заметим, что доверие дирижера к исполнителям, убежденность в их осознанных действиях — чрезвычайно важный момент взаимоотношений хормейстера и певцов.

Когда хористы в основном ознакомились с нотным текстом, дирижер должен повысить требования. Теперь уже ни одна малейшая интонационная, ритмическая, динамическая или же какого-либо иного порядка неточность не должна быть им пропущена. Хормейстер на все должен реагировать быстро, каждую остановку в пении или же замечание постараться детально и вразумительно объяснить, чтобы хоровой коллектив знал, с какой целью остановлено пение.

Некоторые дирижеры посвящают новому сочинению бóльшую часть репетиционного времени, особенно если у исполнителей это сочинение вызывает интерес и его разучивание протекает легко и быстро. В других случаях хормейстеры отводят чтению нот небольшой промежуток времени в начале репетиции и, пропев с хором произведение один-два раза, откладывают его до следующей репетиции: в следующий раз оно уже будет восприниматься певцами как отчасти знакомый материал. Оба метода вполне допустимы и зависят от времени и условий занятий.

Когда произведение не «идет», разучивается медленно, с трудом, лучше поискать более результативную форму работы, чтобы оно не вызывало негативной реакции у исполнителей. Недопустимо «насилие» над певцами, выражающееся в навязывании дирижером собственных вкусовых пристрастий.

Первоначальный разбор произведения может производиться как на занятиях со всем составом хора, так и на занятиях с группами или отдельными партиями. Раздельные репетиции обеспечивают наиболее быстрое освоение материала, дают возможность тщательно выверить ансамблирование каждой партии, способствуют достижению выразительного, рельефного звучания мелодических линий в многоголосии. Поэтому проведение групповых репетиций широко практикуется не только на стадии разбора произведения, но и в процессе всей работы над ним. Считается, что работа над частным ансамблем и строем в хоровой партии — один из сложных моментов работы дирижера, так как требует глубокого знания всех деталей хоровой звучности, умения представить себе звучание хора в целом. Именно умение работать с хоровой партией имел в виду хормейстер Большого театра У. О. Авранек, когда говорил: «Самое главное — сделать отдельно каждую партию, вплоть до нюансов»[1].

Последнее утверждение тесно согласуется с другим важным моментом репетиционной работы — с прочностью выучивания детьми хоровых партий. Когда

[1] Цит. по: *Виноградов К. П.* Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетия. — Рукопись.

в течение длительного и последовательного изучения произведения исполнители достигнут уверенности в пении своей партии, сознательно справятся с имеющимися вокальными и иными трудностями, дирижер может устроить проверку усвоенного материала, например, в виде так называемой «сдачи» партии. Там, где разучивание новых хоровых произведений ведется на групповых репетициях, существует правило приступать к общей спевке только после того, как певцы «сдадут» свои партии хормейстеру. Такой метод помогает воспитать ответственность каждого певца перед коллективом хо́ра, кроме того, у самого руководителя появляется возможность осуществлять систематический вокальный контроль над каждым певцом.

Вновь пришедшие в хор певцы изучают текущий репертуар коллектива индивидуально — вначале с хормейстером, затем спеваются с хористами той партии, где им предстоит петь, и только после этого с уверенностью включаются в коллективную работу.

**Разучивание произведения.** На этапе *разучивания* нового произведения закладываются основные принципы вокально-ансамблевого освоения материала. Как уже говорилось, требовательность и терпение — важные условия нормального процесса выучивания. В конечном счете певец должен выучить материал так же, как знает его дирижер, как того требует музыкально-исполнительский процесс. Методически грамотное соблюдение этапов последовательности в работе — основная задача дирижера. Например, не следует приступать к разбору литературно-поэтического текста или брать более живой темп, не изучив интонационно-вокальный строй (интервалику во взаимосвязи с вокально-певческими особенностями) и ритмику произведения. Вначале разъясняются интонационно-ритмические моменты партитуры, которые связываются с вокальной стороной исполнения, штрихами и прочими деталями. Затем в спокойном темпе устанавливаются места для взятия дыхания. Динамика при этом должна быть умеренной (по словам опытных хормейстеров, просить хор «именно напевать, но — не петь!»). Только после этого следует приступать к работе над словом.

В качестве переходного момента от сольфеджирования к пению со словами используется пение на разнообразные вокальные слоги, например, *ла, ло, лё, ма, мо, ку, ти, ди* и др., которые подставляются вместо названий нот или слогов литературного текста. Рекомендуется использовать такие вокальные слоги, которые имеют свойство *собирания* звука. Слоги, избираемые дирижером для вокальной работы, по своей окраске и тембровой наполненности должны соответствовать фонетике литературного текста, в том числе гласным звукам, наиболее часто встречающимся в данном произведении. Пение на слоге — необходимая сторона разучивания произведения еще и потому, что в момент устоявшегося в хоре звучания на одной какой-либо вокальной гласной происходит «впевание» вокальной позиции и формирование будущей темб́ровой окраски звука, которую затем можно перенести в пение со словами. Пение на вокальном слоге дает возможность проверить ровность звучания на протяжении всей мелодической линии хоровой партии, поработать над единообразием вокальных гласных, сглаживанием регистров.

Разучивание произведения на вокальных слогах тесно согласуется с комплексом распевочных упражнений и может применяться на репетициях как продолжение распевки.

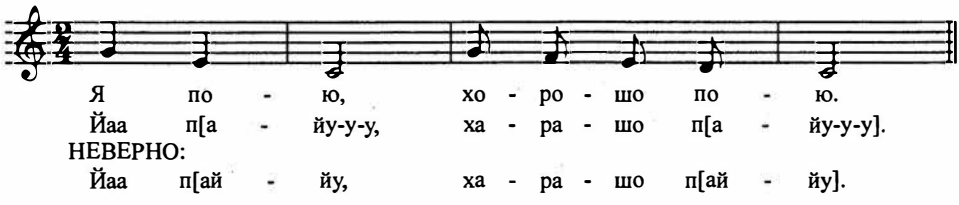
При разучивании нового произведения возможно применение фортепианной поддержки. Известно, что разучивание интонационно трудного сочинения происходит быстрее при поддержке фортепиано. Можно подыгрывать хору в интервально сложных местах (модуляциях, неудобных гармонических оборотах), проверяя интонационную точность и обеспечивая надежность интонации. Если в хоровых партиях еще «не напет» унисон, отсутствует интонационная устойчивость и певцы, даже в небольшом многоголосии, не выдерживают своей мелодической линии, постоянно сбиваются, то инструментальная поддержка просто необходима.

Применение фортепианного сопровождения в период разучивания нового сочинения имеет и свой минус. Достаточно вспомнить о том, что в пении *a cappella* и с сопровождением существуют различные интонационные ощущения. Это подтверждает и Н. М. Данилин: «Петь одновременно и с сопровождением, и *a cappella* хор не может. Во втором случае — почти чистый строй, и певцы сами подтягивают определенные ноты, а с сопровождением — слушают инструмент и уже сами строй не держат». Лучше, когда с самого начала разучивания хор приучается петь без сопровождения инструмента. Пение *a cappella* побуждает певцов внимательнее относиться к собственной интонации и помогает решению задачи установления чистого хорового строя. У. О. Авранек говорил: «Хор *a cappella* поет всегда в натуральном строе, а не в темперированном, под рояль с ним работать нельзя. Нужно певца приучать высоко петь вводные тоны, мажорную терцию, чистую квинту, диезы и т. д.»[1]. Итак, прислушаемся к мнению известных дирижеров прошлого — разучивать с хором произведение следует без сопровождения инструмента, даже в том случае, если оно в оригинале написано для хора с оркестром.

Проведя соответствующую работу по установлению точной интонации, дирижер переходит к изучению певцами поэтического текста, произношение (артикуляция) которого должно быть четким и ясным. Следует придерживаться правила пения: продолжительность музыкального звука должна соответствовать продолжительности гласной буквы, а сама гласная — не менять своей основной формы, что способствует получению протяженности, плавности звука (пример 20).

В работе над текстом чрезвычайно важно придерживаться другого правила — согласные должны произноситься в самый последний момент после максимального пропевания гласной буквы. Здесь наиболее трудным моментом будет достижение певцами одинаковой силы звука, отдачи при активной артикуляции (пример 21).

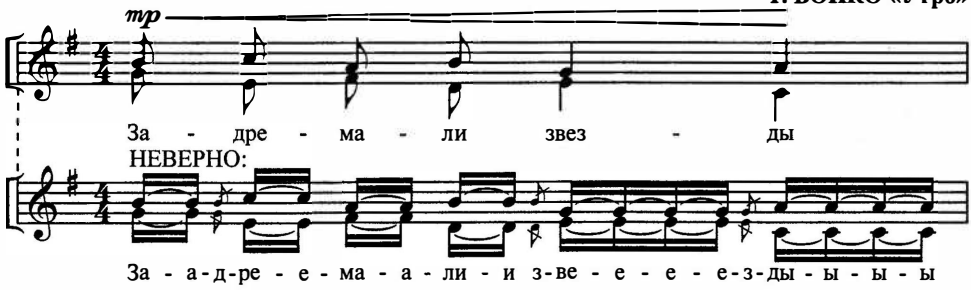
**Пример 20**




[1] Цит. по: *Виноградов К. П.* Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетия. — Рукопись.

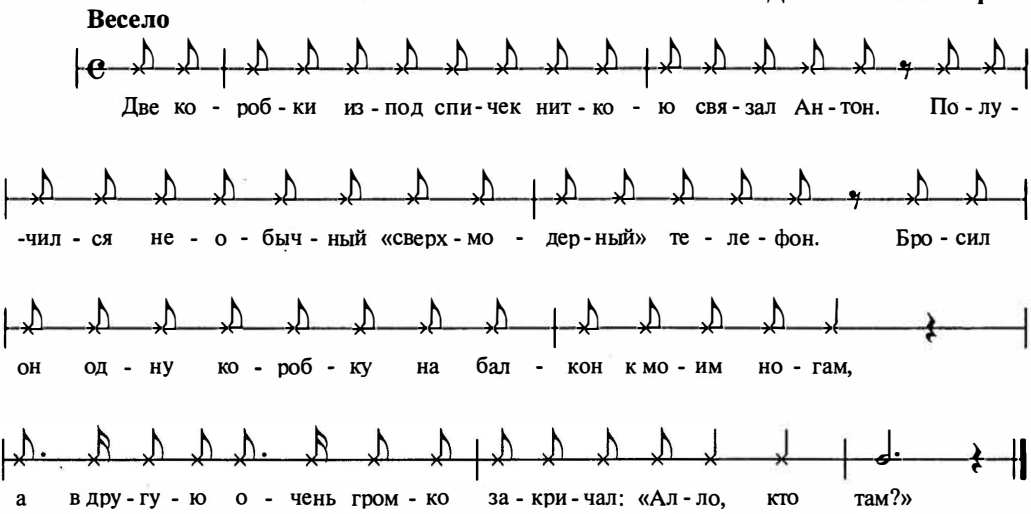
**Пример 21**

**Р. БОЙКО «Утро»**




**Пример 22**

**Д. ВЫЛЧЕВ «Телефон»**




При изучении поэтического текста не следует целиком полагаться на способность певцов быстро заучивать слова. Дирижеры обычно применяют различные способы в облегчении процесса выучивания слов — ритмическое чтение текста всем хором (т.е. чтение с тем ритмическим рисунком, который указан в произведении — пример 22), чтение хором текста вне ритмического рисунка произведения, в быстром темпе, скороговоркой и т.п.

После проведения детального разбора каждой хоровой партии (группы) можно приступать к работе над ансамблем и строем. Начинается сложный и трудоемкий процесс по выравниванию общей звучности, сглаживанию певческих регистров, единовременному взятию дыхания в установленных местах, динамической уравновешенности. Возможно, не все певцы смогут сразу справиться с данными задачами. В таких случаях рекомендуется выделить отстающих в отдельную группу и провести с ними несколько отдельных занятий, на которых будут индивидуально отработаны неудавшиеся места. Особое внимание обращается на фразировку музыкальных построений. В результате последовательно

выстроенной работы в хоре должно быть достигнуто полное слияние голосов, развита легкость, подвижность звучания.

Далее ведется целенаправленная работа над музыкальной фактурой произведения (мелодика, ритм, темп, динамика), а также над вокальными средствами выразительности (звукообразование и звуковедение, штрихи, тембр, манера произношения и т. д.). Сведение хоровой звучности в единый поток, уравновешенность всех деталей, придание хоровому звучанию благородства и культуры — главная задача дирижера на стадии разучивания репертуара.

**«Впевание» произведения.** Заключительная стадия выучивания хорового сочинения является важным моментом его художественного совершенствования. Процесс «впевания» должен помочь пониманию сущности единого целого, выявлению драматургической канвы и, как следствие, обретению певцами артистической формы в передаче художественного замысла. На заключительном этапе работы руководитель проверяет степень готовности певцов к публичному выступлению, следит за тем, чтобы за время многочисленных пропеваний произведения или его отрывков певцы не «перегорели», эмоционально не выдохлись. «Обычно *впевание* в хоровое произведение продолжается довольно долго (иногда несколько месяцев), — писал А. А. Егоров. — Не отрицая принципиально существенной пользы такого положения, все же необходимо предостеречь от того, чтобы такое хоровое *впевание* не стало надоедливым, расхолаживающим и не превратилось бы в своего рода *запевание* хорового произведения». Руководитель Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки М. Г. Климов в целях поддержания интереса хористов к произведению намеренно применял прием транспонирования. Он «освежал» самочувствие певцов изменением привычной для них тональности произведения; этим создавалось новое вокальное ощущение, что, естественно, помогало придать более яркую выразительность исполнению. Зная, что под влиянием, например, ненастной погоды или каких-либо житейских обстоятельств певцы склонны к понижению строя, Климов предлагал им петь на 1/2 тона или даже на 1 тон выше, и наоборот, чрезмерно возбужденное состояние певцов «успокаивал» небольшим понижением тональности.

Одна из наиболее сложных задач дирижера — суметь провести все репетиции таким образом, чтобы концертное исполнение произведения явилось бы кульминацией в постижении певцами его художественных особенностей и оказалось впечатляющим для слушателей.

В момент «впевания» происходит собирание отшлифованных компонентов в единое целое, ведется проверка выработанных вокально-хоровых навыков, правильности выбора средств музыкальной выразительности и т. д. *Через форму «впевания» стадия выучивания произведения смыкается с исполнительским процессом.* На этой стадии обычно бывают видны все недостатки, просчеты, недоработка. Дирижер нередко возвращается к доучиванию, с тем чтобы снова выверить звучность, исправить неудавшиеся моменты. Но, даже соблюдая четкую последовательность в определении задач, на завершающих репетициях дирижер должен выделить наиболее существенные детали, выражающие главную сущность произведения, и уж потом решать остальные технические задачи. Это относится прежде всего к произведениям сложным, трудоемким для хора, с повышенной динамикой, неудобной тесситурой, большими фразами и т. д. Отдельным моментом работы дирижера в период «впевания» является состыковка различ-

ных формообразующих частей, разделов в логике драматургического развертывания произведения, определение кульминации, нахождение точки «золотого сечения». Когда в произведении не одна кульминация, а несколько, необходимо точно рассчитать технологию их выполнения, исходя из образно-художественной значимости каждой.

Отдельно следует коснуться остановок пения в завершающий период работы. Как правило, остановки здесь должны преследовать цель более общего характера, нежели на обычной репетиции, например выстраивание тонов, гармоний или мелодических оборотов, имеющих ключевое значение в удержании хорового строя; соединение разнотипных по движению (контрастных) эпизодов, где требуется особенно быстрая реакция хора в переходе от одного образного состояния (темпа) к другому и т.д.

Когда «впевание» произведения заканчивается, наступает период генеральных репетиций, или, как их еще называют, *прогонов*. Прогоны также следует отнести к стадии «впевания». Проводятся прогоны обычно в обстановке, близкой к концертной, и обязательно без остановок. На прогонах необходимо петь выученное произведение так, как бы оно звучало в концертном исполнении, с выполнением всех отработанных задач — устойчиво в вокально-техническом отношении, эмоционально выверенно, понятно для слушателей и пр.

На последних прогонах опытные дирижеры иногда дают дополнительную информацию об исполняемом произведении. Как показывает практика, это привносит в интерпретационные ощущения певцов обостренное чувство сопереживания.

На прогонах певцы должны исполнять произведение только стоя, причем обязательно на хоровых подставках (хоровых станках). Это обусловлено чрезвычайно важным обстоятельством, связанным с проблемами вокально-хорового строя и ансамбля. Обычную, повседневную работу хор проводит сидя. При пении в привычном для певцов рабочем положении закрепляются многие навыки по преодолению трудностей — интонационных, тесситурных, динамических и т.д. Когда же певцы во время прогона программы исполняют произведение стоя, для них такая постановка оказывается новой. Вокальный аппарат работает в другом режиме, возникают иные ощущения дыхания и вокальной опоры, необходимость заполнения звуком объема концертного помещения увеличивает физическую отдачу, вследствие чего может нарушиться сбалансированность звучания (динамический ансамбль). Вероятно, поэтому иногда хоровой коллектив, певший на репетициях чисто и динамически слаженно, встав на подставки, вдруг на какое-то время перестает держать строй. Некоторые дирижеры, учитывая эту особенность, приучают свои хоровые коллективы чаще репетировать «на ногах», стоя.

Последние две-три репетиции — *генеральный прогон* — следует проводить в том же концертном помещении, где предполагается выступление хора, либо в обстановке, близкой к концертному исполнению, часто в концертных костюмах, с привлечением незначительного числа слушателей. На генеральных прогонах уточняются трактовка произведений, темповые соотношения, динамика, образная характеристика, определяются моменты организационного порядка — выход коллектива на сцену, уход со сцены, расположение хора, солистов, аккомпаниатора в связи с акустикой зала. Вот что пишет по поводу последнего А.А.Егоров: «Важна еще одна деталь, на которую обычно мало обращается

внимания: это правильное и точное определение места хорового коллектива на эстраде. Известно, что концертные помещения часто не отвечают тем минимальным требованиям, которые обеспечивают нормальное и полноценное звучание. Поэтому дирижер хора, переставив несколько раз хоровой коллектив в разные места эстрады: в глубину, посредине или ближе к авансцене, должен внимательно прослушать исполнение и установить для данного зала наилучшее хоровое звучание и тем самым определить постоянное место для исполнения хоровой программы. В случаях когда генеральная репетиция проводится на театральной сцене, наилучшее звучание может быть получено в том случае, если хоровой коллектив расположен ближе к авансцене. Сильно уменьшается и делается каким-то далеким, глухим звучание хорового коллектива при расположении его на одной линии с театральным занавесом или, что еще хуже, в глубине сцены. При таком положении звучание хорового коллектива не только пропадает, но делается расплывчатым; многочисленные кулисы на сцене "съедают" звук»[1].

При пении хора в большом помещении следует обходиться без помощи микрофонов, поскольку их частотная избирательность может нарушить равномерное распределение звука. Генеральные прогоны обычно проводятся накануне выступления. После последнего прогона целесообразно предоставить коллективу небольшой отдых для восстановления сил и осмысления проведенной репетиции.

Несколько слов о подготовке хора к выходу на сцену. Предконцертная репетиция проводится в одном из помещений, находящихся возле сцены, длится она недолго и носит характер «разогревания» певческих голосов. В это время на дирижере-хормейстере «замыкаются» многие важные компоненты всей предыдущей работы хора. В короткий отрезок времени дирижер должен собрать внимание певцов, успеть пропеть с ними наиболее важные фрагменты произведений, чтобы удостовериться в том, что коллектив готов к работе. Если концертная программа насчитывает большое количество произведений, дирижер пропевает с хором последовательно только начальные такты (первые фразы, построения) в порядке следования номеров. Целиком поются лишь те сочинения, которые вызывают какие-либо трудности. Завершить прогон лучше пьесой (песней), с которой будет начинаться концерт. В этом просматривается фактор «психологического удобства», потому что к началу концерта в памяти певцов отложится только что прозвучавшая музыка.

Следует оговорить один чрезвычайно важный момент. Выученное произведение перед вынесением его на концертную эстраду обязательно должно какое-то время, как говорят, «отлежаться». В этом имеется определенный смысл, так как, вернувшись к уже разученному сочинению через некоторый промежуток времени, и дирижер, и хористы несколько иначе воспримут это сочинение: его музыкальная форма представится исполнителям более рельефно очерченной, вокальные трудности преодолеются значительно легче, певческое дыхание станет крепче, звучание в целом — более «опертым». Как найти в репетиционном режиме «окно», для того чтобы дать новому произведению отстояться, решает непосредственно хормейстер.

В то же время следует быть готовым к такой ситуации, когда певцы-исполнители и дирижер в своей сложной и трудоемкой деятельности начинают испытывать неудовлетворение достигнутыми результатами, вследствие чего воз-

[1] *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 230—231.

можны неожиданные срывы. В этих случаях дирижер может временно приостановить работу над произведением, затем, выяснив причины, через некоторое время вновь вернуться к нему.

## 8. Особенности концертного исполнения

Концертное исполнение — самый ответственный момент в работе над произведением. В концертном выступлении как бы «спрессован» многомесячный труд исполнителей и дирижера, подытожены все их творческие достижения. Хоровой коллектив выступает теперь как создатель художественных ценностей, как просветитель и воспитатель художественного вкуса слушательской аудитории. Только вдохновенное и совершенное по мастерству исполнение может доставить людям радость. Для дирижера, как и для любого исполнителя, всегда на главном месте должно быть сознательное, «рассудочное» слышание исполняемого произведения — как бы «со стороны». Психологи пишут о присутствии в исполнителе двух противоположных начал — *эмоционально горячего* и *рационально сдержанного*, *стихийного* и *сознательного*; исполнитель (дирижер) постоянно наблюдает за тем, чтобы «преувеличенность» естественных чувств не превратилась в их «необузданность», «стихийность», и наоборот — «спокойствие» не оказалось бы рецептом «художественной вялости».

В концертном зале во время звучания музыкального произведения между исполнителем и слушателями устанавливается особый психологический и эмоциональный контакт, который является для исполнителя своего рода индикатором того, как произведение воспринимается аудиторией. Профессиональные музыканты всегда учитывают это обстоятельство. Музыкант-исполнитель, ощущая настроение зала, корректирует степень воздействия собственной интерпретации на слушателя, проверяет правильность выбранных им выразительных средств в передаче художественного образа, стилистики произведения и т.д.

Как уже отмечалось, вокально-хоровой исполнительский процесс — это совершенно особый творческий процесс. Функции дирижера и хора в нем различны. Дирижер выступает здесь в роли *исполнителя*, музыкальный инструмент которого — хор, составленный из живых голосов. И этот «инструмент» весьма хрупок. Ему необходимо постоянное внимание, без чего «вокальный человеческий оркестр» может легко и быстро «расстроиться». «Играть« дирижеру на таком «инструменте» бывает чрезвычайно сложно — ведь хор никак не похож на готовые механические инструменты: фортепиано, скрипку, баян, звук которых появляется в результате *контактного* прикосновения к клавиатуре. Принципиальная особенность дирижирования заключается в том, что это искусство *бесконтактное*: дирижер воздействует на звук, производимый певцами, прежде всего психологически.

Еще одна особенность дирижерского искусства: дирижер контактирует со слушательской аудиторией не напрямую, «глаза в глаза», как это происходит у исполнителей-солистов — певцов, инструменталистов, актеров-чтецов и, в частности, у певцов хора, а через «отражение» этого контакта в лицах, глазах исполнителей, через «ощущение собственной спиной». Функция же самих хоровых исполнителей несколько иная: это непосредственный контакт со зри-

тельным залом (хоровые певцы расположены лицом к зрителю), это подчинение художественной воле дирижера, наконец, это творческое единение в достижении главной цели, ради которой исполнители выходят на сцену, — *художественной интерпретации произведения.*

В условиях концертного выступления особое значение приобретает дирижерское мастерство — единственное средство творческого общения дирижера с исполнителями на эстраде. Чем совершеннее владеет дирижер техникой выразительного дирижирования, тем ярче, эмоциональнее будет исполнение. Чем беднее и ограниченнее язык его жестов, тем больше утрачивает исполнение живость и непосредственность, становясь похожим, по словам В. Краснощекова, на «выученный урок».

### Задания для самостоятельной работы

1. Прочтите нижеследующую цитату из книги А. А. Егорова и попробуйте объяснить:

а) почему автор рекомендует вначале проводить сольфеджирование каждой партии в отдельности?

б) чем вызваны затруднения в правильном вокальном воспроизведении звуков при сольфеджировании?

Итак: «Сначала проводится сольфеджирование партии, причем обращается особенное внимание не только на правильную и точную интонацию отдельных звуков, но также и различных интервальных соотношений. Одновременно с этим изучается и ритмическая сторона партии. Если голосовая партия имеет разделение (*divisi*), то каждая из партий должна сольфеджироваться в отдельности. После этого разделенные партии можно просольфеджировать вместе, что даст возможность исполнителям-певцам не только слушать друг друга и соразмерять звучание, но и сливаться в тембрах. Однако, принимая во внимание, что при сольфеджировании все звуки произносятся только по их названию, в это время не имеется возможности постоянно следить за правильным вокальным их воспроизведением»[1].

2. Объясните необходимость проведения генеральных репетиций.

## 9. Предварительная работа дирижера с партитурой

Дирижер должен иметь продуманный исполнительский план, приемы и методы разучивания, предвидеть возможные вокально-хоровые трудности произведения и наметить пути их реализации. Процесс работы над партитурой, которую дирижер обязан изучить досконально, включает выразительную игру на фортепиано, тщательный анализ голосоведения с позиций всех элементов хоровой звучности — ансамбля, строя, дикции, нюансов, агогических перемен. Отдельной областью является выработка дирижером собственных внутреннеслуховых представлений.

Следует продумать дирижерскую «аппликатуру» в связи с показом вступления и снятия хоровых партий, а также с целью выявления необходимой тембровой звучности.

В книге П. Чеснокова «Хор и управление им» изложен «План домашней работы», который хормейстер может взять за основу подготовки к разучиванию произведения. Этот план мы приводим для ознакомления читателей.

---

[1] *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951. — С. 227.

## Технический период

Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.

Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.

Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля.

Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.

Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения.

Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.

Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки как в партитуре, так и в хоровых партиях.

Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.

Рассмотреть контрапунктические (полифонические. — *Авт.*) места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.

Наметить план проработки сочинения с хором по первой фазе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же план работы по строю и нюансам.

Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.

Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический и т.д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

## Художественный период

Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам и действиям.

Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выявить при исполнении сочинения.

Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько правильно и полно она его выражает.

Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение[1].

---

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 236—237.

# Глава IV

# ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ И УПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В ШКОЛЕ И В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

## 1. Специфика вокально-хоровой работы с детьми на уроках музыки в общеобразовательной школе

> ...Надлежит помнить, что хоровая культура страны создается не только в специальных учреждениях и учебных заведениях, но прежде всего в общеобразовательной школе.
>
> *Н. М. Данилин*

Хоровое пение имеет ряд очевидных преимуществ среди видов деятельности детей на уроке музыки, что объясняется рядом причин, первая из которых — песенное начало российской музыкальной культуры. Г. А. Струве в этой связи отмечал: «Все обряды: рождение, венчание, погребение сопровождались пением. На всех праздниках наш народ пел. Пели работая, пели отдыхая. В каждой деревне уважаемым человеком был тот, кто "работать и петь-играть горазд". В каждой приходской школе, реальном училище, гимназии, институте — в любом учебном заведении любили и умели петь красиво, на несколько голосов. Не говоря уже о церковных богослужениях, во время которых пели замечательные хоры. Пел весь народ, от мала до велика»[1].

Вторая причина — общедоступность хорового пения. Так, практически каждый ребенок обладает от природы голосовыми и слуховыми данными, что в сущности своей уже есть достаточное и необходимое условие певческого воспитания.

Третья причина — адекватность хорового пения психолого-возрастным особенностям детей, в частности их стремлению к активным формам освоения искусства.

Четвертая причина — особая доступность хорового искусства для восприятия в силу синтеза слова и музыки.

И, наконец, еще одна причина — значимость воспитания чувств человеческой общности в современном мире.

*Цель* хорового пения на уроках музыки в школе:

---

[1] *Струве Г.А.* Когда запоет школа? // Искусство в школе. — 1996. — № 1. — С. 50.

— способствовать творческой самореализации школьников посредством хорового исполнительства.

*Задачи*:

— образовательные: постановка и развитие голоса, формирование вокально-хоровых навыков, знакомство с вокально-хоровым репертуаром;

— воспитательные: воспитание вокального слуха как важного фактора пения в единой певческой манере, воспитание организованности, внимания, ответственности в момент коллективного музицирования, ибо хор — это «собрание единомышленников»[1];

— развивающие: развитие музыкальных способностей детей и потребности младших школьников в хоровом пении как мотивационного компонента готовности к дальнейшему саморазвитию.

Обращение к хоровому пению на уроках музыки в школе предполагает знание учителем *особенностей детского голоса* на каждой стадии его формирования.

Первая стадия охватывает младший школьный возраст до 10—11 лет. Певческие голоса детей 7—10 лет характеризуются нешироким певческим диапазоном — максимум октава (*до-ре* первой октавы — *до-ре* второй), легким фальцетным (головным) звучанием, небольшой силой — от пиано до меццо-форте, что физиологически объясняется специфичностью голосового аппарата младших школьников (короткие и тонкие голосовые связки, малая емкость легких и т.д.). Существенного различия между голосами мальчиков и девочек еще нет.

Ко второй стадии относятся голоса детей среднего школьного возраста (V—VII классы). Здесь намечаются элементы грудного звучания, формируется индивидуальный тембр, несколько расширяется диапазон (*до* первой октавы — *ми, фа* второй). Хоровые голоса детей 11—14 лет отличаются некоторой насыщенностью звучания. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны, у девочек — шести-, семиклассниц начинает определяться тембр женского голоса. Диапазон высоких голосов (сопрано): *до, ре* первой октавы — *фа, соль* второй октавы; диапазон низких (вторых) голосов или альтов: *ля* малой октавы — *ре, ми-бемоль* второй октавы.

Третья стадия — голоса подростков, в известной степени сформировавшиеся: в них элементы детского звучания в различной степени смешиваются с элементами взрослого (женского) голоса, начинает выявляться индивидуальный тембр, диапазон расширяется до 1,5—2 октав, звучание микстовое (смешанное). У мальчиков, особенно альтов, грудное звучание выявляется раньше, чем у девочек. Хоровые голоса детей 15—17 лет (VIII—XI классы) примерно соответствуют голосам женского хора. В. Г. Соколов пишет, что отличие детских голосов от женских заключается в величине диапазона, а также в характере звучания: детские голоса — более звонкие и светлые, нежели женские. Диапазон сопрановой партии детского хора — от *до* первой октавы до *соль* второй октавы, альтовой партии — от *ля* малой октавы до *ре* второй октавы.

В период полового созревания голос мальчиков понижается на октаву и приобретает характерную для мужского голоса окраску. Это явление относится к вторичным половым признакам и вызвано перестройкой организма под влиянием эндокринной системы. Если гортань девочки в этот период растет про-

[1] Формулировка Г. А. Струве.

порционально во все стороны, то гортань мальчика вытягивается вперед более чем в полтора раза, образуя кадык. Это резко изменяет высоту и певческие качества голоса мальчика. Певческие свойства девочек сохраняются и после мутации.

Понимание особенностей детской физиологии требует от учителя соблюдения *охраны и гигиены детского певческого голоса.* Учитывая, что пение — процесс физиологический, в котором происходит большая трата энергии, хормейстер не должен допускать переутомления певцов. Необходимо проводить занятия в проветренных помещениях, соблюдать оптимальный ритм работы и отдыха, не допускать форсированного звучания голосов, остерегаться исполнения завышенного по трудности репертуара и не злоупотреблять неудобной (высокой или низкой) тесситурой.

Особенно щадящего режима требует период мутации. До недавнего времени пение мальчиков и девочек в период мутации просто запрещалось. Так, еще Г.Я.Ломакин отмечал, что «при перемене голоса упражнение в пении должно быть прекращено года на два, потому что в этом промежутке происходит переход от детского возраста в возмужалость и образуется из детского голоса мужской, который понижается на октаву. Если в это время утомлять голосовой орган упражнением в пении, то оно может совершенно повредить возрождению хорошего голоса»[1] (разрядка наша. — *Авт.*). Однако опыт ряда педагогов нашего времени доказал, что осторожные занятия пением в это время возможны и полезны.

В тех случаях, когда голосовой аппарат ребенка нездоров или вызывает проблемы, учителю следует побеседовать с его родителями и в случае необходимости посоветовать показать его фониатору.

## 2. Общие методические положения по организации вокально-хоровой работы со школьниками на уроках музыки

Целью в организации вокально-певческой работы на первом этапе знакомства детей с вокально-хоровым искусством является развитие физиологической и психологической основы певческой культуры юного исполнителя. Поэтому педагогически целесообразным считается слушание детьми голоса учителя. А.Н.Карасев в этой связи полагал, что первый способ знакомства с музыкальным материалом есть слушание других, и это слушание, смотря по тому, как поют, должно иметь влияние и на будущее музыкальное развитие ребенка. В основе подобного овладения певческой культурой лежит предрасположенность детей к подражанию. Слушая голос учителя и звучание фортепиано (хорошо настроенного!), дети постепенно вырабатывают устойчивость слухового внимания. Как подметили немецкие исследователи: если глаз активно реагирует на чувственный раздражитель благодаря сложной игре глазных мышц, то ухо подобными мышцами не обладает, его активная сторона — гортань, весьма тонко воспроизводящая услышанное.

Уже на первом занятии с детьми учителю надлежит в игровой форме провести диагностику уровня развития музыкального слуха и певческих данных уча-

[1] *Ломакин Г.Я.* Краткая метода пения. — М., 1887. — С. 18.

щихся и на основании полученных результатов наметить три интонационные группы дифференцированного обучения пению. Первая интонационная группа — дети с диапазоном не менее сексты (*ре-си*), интонирующие мелодию без поддержки инструмента, поющие звонким, естественным звуком. Вторая интонационная группа — дети с несколько суженным диапазоном, нестабильной интонацией. К третьей группе можно отнести «гудошников». Г. С. Ригина предлагала разместить детей в классе следующим образом: третью группу посадить на первые парты, вторую группу — за ними, учащихся первой группы — на задние парты[1].

По мнению Н. Д. Орловой и Ю. Б. Алиева, сажать неверно интонирующих детей лучше всего ближе к учителю: во-первых, потому, что отстающие будут сзади себя слышать правильное пение, а во-вторых, учителю легче следить за их развитием.

Причины плохой интонации могут быть следующие: нелюбовь к пению, стеснительность, апатия или, наоборот, чрезмерная активность, отсутствие координации слуха и голоса, заболевание голосовых связок, физиологические расстройства слухового аппарата, слабость слухового внимания, мышечная зажатость. В том случае, если причины не связаны с физической патологией, для многих учащихся проблема чистого интонирования, как правило, вполне разрешима при условии систематичности занятий и постоянства педагогического контроля.

Но ошибочно думать, что внимание учителя будет посвящено в основном плохо интонирующим детям. Дифференцированное обучение предполагает активизацию хорошо поющих детей посредством привлечения их к показу правильного пения.

С первого же урока учащиеся знакомятся с основными дирижерскими жестами, показывающими ауфтакт (внимание, дыхание), вступление и окончание пения (снятие). Можно в образной форме сравнить каждый жест, например, с сигналом светофора: вынесенная вперед рука учителя (желтый свет — «внимание»), вступление (зеленый свет — «поем»), снятие (красный свет — «молчим»).

Приступая к пению, дети знакомятся с вокально-певческой установкой. Учитель поясняет, что при пении сидеть нужно ровно, не горбиться и не вытягивать ноги.

Объясняя малышам механизм дыхания, можно предложить им поставить руки на пояс, бесшумно набрать в легкие воздухи и на мгновение «закрыть дыхание на ключик»[2]. Среди практических упражнений с детьми по выработке правильного совместного дыхания рекомендуется такой прием: по руке дирижера, показывающей движение вверх (ауфтакт), дети делают вдох, затем, когда рука задержалась в своей верхней позиции («верхней точке»), задерживают дыхание и, наконец, при движении руки дирижера вниз (к «нижней точке») производят выдох. Можно предложить детям произнести на выдохе какую-нибудь считалочку. Упражнение способствует развитию способности экономно расходовать дыхание, «чтобы при наименьшей затрате воздуха получить большой

[1] В дальнейшем в зависимости от успехов учитель переводит ребенка из одной группы в другую.

[2] Задержка дыхания непосредственно мобилизует голосовой аппарат к началу пения.

запас звука и притом наилучшего качества»[1]. При этом не следует чрезмерно наполнять легкие воздухом (уместно сравнение с вдыханием аромата цветка).

Ввиду поверхостного и короткого дыхания дети часто делают вдох в середине слова или музыкальной фразы, что в хоровом исполнительстве недопустимо.

Постепенно вводятся понятия «купола» (как средства, способствующего объемности звучания), ансамбля (как умения петь слаженно и дружно), строя (как умения слушать и слышать свое пение и звучание всего хора), звукообразования. Хормейстер детского хора Л. М. Абелян с учетом специфики младшего школьного возраста в этой связи объясняла значимость навыка звукообразования следующим образом: «Для того чтобы научиться петь, надо уметь отличать красивое пение от некрасивого. Ваши уши — это контролеры. Они определяют — правильно или неправильно поют песню. Следи, чтобы во время пения рот был округлым, как будто ты держишь во рту небольшую сливу. Мышцы лица не напрягай. Открывай рот только в высоту, а не в ширину. Когда открываешь рот в высоту, сразу образуется купол, становится много места для звука, и он как бы расправляется, встает во весь свой рост (ведь недаром в концертных залах высокий потолок). Ни при вдохе, ни при выдохе не толкай звук. Представь, если ты толчком поставишь на стол стакан с молоком, — оно прольется. Так и звук — он сразу "расплещется"»[2].

Формируя представления младших школьников о правильной артикуляции, учитель постепенно, из урока в урок, добивается свободы певческого аппарата, собранности губ при пении гласных *и* и *ю*, округлости звучания гласной *я*, близкой по формообразованию гласной *ё*.

Важным практическим советом является рекомендация известного хормейстера В. С. Попова, предлагающего очередность формирования гласных:

1) сначала следует больше использовать гласные, при которых хорошо раскрывается глотка, звук льется непринужденно, отсутствует носовой призвук; предпочтительна гласная *у*;

2) йотированная гласная *ю* используется с целью выработки высокой позиции, мягкости звучания;

3) гласные *о, е* — с целью округлого, красивого звучания;

4) гласная *и* — с целью нахождения яркого звучания и мобилизации голосового аппарата;

5) в последнюю очередь отрабатываются гласные *а* и *е*, при их звукообразовании глотка резко уменьшается, в активную работу включается язык, который может вызвать ненужное движение гортани. Кроме того, широкое открывание рта, особенно на звуке [а], снижает активность дыхания и голосовых связок.

Необходимо также с первых уроков обращать внимание детей на четкость дикции в пении, по значимости равную четкости актерской дикции в театре[3]. Формируя у детей этот навык, можно использовать с целью активизации работы артикуляционного аппарата прием произнесения текста песни шепотом — «по секрету», но так, чтобы слышно было каждое слово. При пении излишняя

---

[1] *Чесноков П. Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 51.

[2] *Абелян Л. М.* Как Рыжик научился петь. — М., 1989. — С. 11.

[3] Замечено, что акустически согласные звуки в сравнении с гласными обладают меньшей громкостью, что и требует их утрированного произношения в пении.

утрированность движения губ снимается, но сохраняется четкость и ясность произношения текста.

Для развития у детей навыка высокой певческой позиции полезно проговаривать текст песни либо отдельные фразы голосом героев любимых мультфильмов или сказочных персонажей, а затем пытаться сохранить те же самые ощущения в пении. Также рекомендуется пение песен с нисходящим движением мелодии.

Дальнейшая работа учителя строится на закреплении приобретенных навыков и последующем развитии певческого аппарата, в частности расширении диапазона голоса. В силу роста организма в тембре младших школьников второго и третьего года обучения появляется звонкость. Певческое дыхание становится более протяженным, слуховой контроль — более активным. С учетом вышеуказанных позитивных изменений в певческом развитии младших школьников учитель вправе обращаться к произведениям с более широким диапазоном, более объемными фразами, с элементами двухголосия. Наряду с пением по слуху целесообразно вводить пение по нотам, и в этом случае основными критериями правильного пения по-прежнему остаются такие характеристики звука, как естественность, «серебристость», полетность.

Однако при всей важности работы над техникой хорового исполнительства она не должна стать самоцелью, ибо пение изначально было проявлением состояния души. И в этой связи заслуживает внимания позиция Л. В. Горюновой: «Важно, чтобы в творческом музицировании ребенок "выплескивал" свое состояние, субъективно "проживал" свое настроение в музыке, а не выполнял техническое задание учителя»[1].

Работа с детьми среднего школьного возраста строится с учетом принципа преемственности в организации вокально-хорового воспитания. Задачей учителя является:

- углубление интереса к хоровому искусству;
- дальнейшее становление эстетического вкуса средствами певческого искусства;
- совершенствование представления о культуре звука;
- расширение вокальных возможностей детского голосового аппарата (увеличение диапазона голосов, продолжительности певческого выдоха, усиление насыщенности звучания, выявление тембровой индивидуальности);
- развитие ладового, звуковысотного, гармонического, ритмического, динамического слуха учащихся.

## 3. Вокально-хоровой репертуар для школьников младшего и среднего возраста

Вокально-хоровой репертуар составляется на основе следующих критериев:

- соответствие физиологическим особенностям певческого аппарата детей в целях охраны здоровья детского голоса;
- адекватность психическим особенностям учащихся;
- высокий уровень художественных достоинств;

[1] *Горюнова Л. В.* Пение как состояние души // Искусство в школе. — 1994. — № 2. — С. 31.

· небольшой объем произведения;
· образные и жанровые контрасты выбираемых произведений;
· воспитательная направленность. Понимание значимости данной позиции в выборе репертуара есть воплощение гражданского предназначения педагога.

Рассмотрим на примере программы «Музыка», разработанной коллективом авторов под руководством Д. Б. Кабалевского, предлагаемый учителю репертуар для работы с детьми первого года обучения:

Русская народная прибаутка «Уж как шла лиса».

*Левина З.* «Белочки» (слова Л. Некрасовой).

*Кабалевский Д.* Песня о школе (слова В. Викторова).

*Лядов А.* Колыбельная «Гуленьки, гуленьки» (слова народные).

Русская народная песня «Не летай, соловей».

Белорусская народная песня «Перепелочка».

*Филиппенко А.* «Веселый музыкант» (слова Т. Волгиной).

*Калинников В.* «Тень-тень» (слова народные).

Наряду с фольклорными образцами в списке представлена классическая и современная музыка. Предлагаемые программой песни соответствуют возрастным особенностям младших школьников. Так, в частности, они отвечают сенсорно-перцептивной потребности первоклассников, предполагающей отзывчивость на эмоциональное воздействие образа, чувственное впечатление. Кроме того, данный репертуар адекватен певческим возможностям детей, тем самым изначально способствует охране детских голосов. Песни подвижные соседствуют с песнями напевными и плавными. Некоторое преобладание последних объяснимо задачей научить детей петь «связно», «протяжно», что в сути своей характерно для отечественной певческой культуры в целом.

Анализируя программный репертуар II и III классов, нетрудно заметить усложнение задач вокально-певческой работы и, в частности, появление двухголосия (например, русские народные песни «Со вьюном я хожу» и «Солдатушки, бравы ребятушки», французская — «Пастушья», эстонская — «У каждого свой музыкальный инструмент» и др.).

Учитель вправе использовать в работе не только программные песни, но при этом соблюдать, чтобы песня соответствовала теме урока. Например, программа О. С. Нечаевой предлагает в третьей четверти I класса (тема «Мир общения: что такое музыкальная речь?») познакомить детей со средствами художественной выразительности. В качестве песенного материала, нисколько не нарушая тематики урока, учитель использует песни Г. А. Струве из цикла «Песенки-картинки» на слова В. Викторова («Тихая песенка», «Громкая песенка», «Веселая песенка», «Грустная песенка», «Быстрая песенка», «Медленная песенка»), ясно и доступно раскрывающие младшим школьникам значение лада, темпа, динамики в музыке.

Певческий репертуар детей V—VIII классов (11 — 14 лет) направлен на решение более сложных образовательных задач. Так, большая часть произведений предназначается для двухголосного и трехголосного исполнения. Однако наряду с многоголосными произведениями соседствуют и одноголосные, что предполагает дифференцированный подход с учетом уровня музыкальных способностей учащихся, а также преемственность в организации вокально-хоровой работы.

При подборе репертуара для детей этого возраста следует учитывать их весьма строгую самооценку. Вспомним стихотворение В. Берестова:

У маленьких учеников
Спросил художник Токмаков:
«А кто умеет рисовать?»
Рук поднятых — не сосчитать.
Шестые классы. Токмаков
И тут спросил учеников:
«Ну, кто умеет рисовать?»
Рук поднялось примерно пять.
В десятых классах Токмаков
Опять спросил учеников:
«Так кто ж умеет рисовать?»
Но рук поднятых не видать.

Объяснение здесь достаточно просто. Повзрослев, учащиеся уже способны осознавать, что не все в их пении получается удачно, и поэтому они стесняются петь. В такой ситуации учитель музыки должен дать им возможность убедиться в своих силах, для чего подбирается соответственный репертуар с удобной тесситурой, спокойной динамикой.

Так, например, Ю. Б. Алиев предлагает учителю для работы классические произведения: «В путь» (музыка Ф. Шуберта, слова В. Мюллера, русский текст И. Тюменева), «Музыкальный момент» (музыка Ф. Шуберта, слова В. Соколова), «Вечерняя звезда» (музыка Р. Шумана, русский текст Я. Родионова), «Весна» (музыка Э. Грига, слова А. Винье, русский текст М. Слонова), «Горные вершины» (музыка А. Рубинштейна, слова М. Лермонтова) и др. «Возможно, кому-то из вас, — полагает Ю. Б. Алиев, обращаясь к учителям музыки, — эти сочинения покажутся общеизвестными, но сегодняшним старшеклассникам чаще всего как раз эти произведения и неизвестны!»[1].

Если некоторые из вышеуказанных произведений соответствуют детям старшего возраста, то для учащихся V—VI классов можно предложить такие сочинения, как старая детская песня «Ночная богомолица» (слова М. Круглова), итальянская народная песня «Макароны» (обработка В. Сибирского, русский текст Т. Сикорской), чешская народная песня «Анечка-молодичка» (обработка Р. Габичвадзе, русский текст И. Мазнина) и др.

Достаточно важным представляется включение в репертуар песен современной тематики. Так, песни патриотической направленности («Россия, Россия» Ю. Чичкова; «Вечный огонь» Г. Комракова и др.) наполняют сердца учащихся чувством гордости за свою страну; лирические миниатюры («Колыбельная» Р. Паулса; «Ты слышишь, море?» А. Зацепина, «Зов синевы» А. Петрова; «Розовый слон» С. Пожлакова и др.) пробуждают в детях чувство доброты, творческое вдохновение.

Во все времена целью школы было утверждение в человеке добродетели, гуманности, формирование общечеловеческих ценностей. «Не для школы — для жизни» (было девизом древнеримских школ).

---

[1] *Алиев Ю. Б.* Дай мне руку, десятый класс: Венок песен и хоровых произведений для старшеклассников: Пособие для учителя. — М., 2001. — Вып. 3. — С. 3.

Выученные на уроках музыки песни и хоровые произведения явятся украшением школьных праздников и концертов. Например, хоровой романс М. Глинки на слова И. Козлова «Венецианская ночь» может быть исполнен на вечере романса в литературно-музыкальной композиции «Что не выскажешь словами, звуком на душу навей», а номера из цикла В. Самарина «Вредные советы» на слова Г. Остера могут прозвучать на школьном юмористическом празднике «Ералаш».

## 4. Методика работы с вокально-хоровым репертуаром

Вокально-хоровая работа над произведением условно состоит из следующих этапов: ознакомление с песней, освоение мелодии и текста, работа над выразительностью интерпретации, закрепление и повторение.

Ознакомление начинается с показа произведения учителем, цель которого — заинтересовать учащихся предлагаемой песней. Показ подразумевает краткую вступительную беседу, а также эмоциональное исполнение песни учителем. После прослушивания целесообразно проанализировать средства музыкальной выразительности, выбранные композитором для раскрытия образа.

Разучивание проводится по фразам. Показывая каждую фразу, учитель обращает внимание на характер мелодии, ритма, объясняет непонятные слова. В дирижировании используется «рабочий» жест, наглядно фиксирующий мелодические скачки и другие интонационные особенности.

Для индивидуального контроля над развитием певческих данных рекомендуется использовать прием пения «по цепочке», когда дети «передают» друг другу мелодию, пропевая ее по фразе.

Если песня написана в куплетной форме, разучивание лучше начать с припева. Мелодию запева можно поручить солистам.

Как правило, работа над произведением рассчитана на несколько уроков: на первом уроке дети знакомятся с песней и выучивают 1-й куплет, на втором — повторяют этот куплет и учат текст следующих куплетов, на третьем — выстраивают с учителем исполнительский план всего произведения.

С учетом небольшого объема произвольного внимания младших школьников (в частности, учащихся I и II классов) планом каждого урока предусматривается работа над двумя контрастными по характеру и трудности произведениями. Так, если одна из песен уже знакома детям по предыдущему уроку, вторая разучивается как новая. Если первая песня оживленная по характеру, вторая должна быть спокойной, неторопливой.

Более сложный уровень работы представляет разучивание песен, аккомпанемент которых не дублирует мелодию, а только гармонически поддерживает ее. Обращение к такого рода песням явится подготовкой к двухголосному пению. При этом важно научить детей слушать сочетание голоса и сопровождения.

В том случае, если предлагаемая для разучивания песня двухголосная, учитель при ее показе должен исполнить поочередно оба голоса. Затем каждый голос разучивается с хором по фразам. Когда певцы ознакомятся со звучанием обоих голосов, можно предложить им мысленно (про себя) пропеть свою мелодию, слушая при этом голос другой партии. Когда оба голоса соединяются, учитель подпевает одному голосу, другому подыгрывает на фортепиано.

Значительно облегчает процесс разучивания двухголосного произведения нотная запись, мобилизующая сознательное отношение поющих.

В работе над произведением без сопровождения следует предварительно давать «настройку» (учитель пропевает первый звук, дети его повторяют, вслушиваясь в унисон) с ферматой («задержкой») на отдельных звуках (по указанию).

Когда произведение хорошо усвоено детьми, к его исполнению можно подключить музыкальные инструменты, например, использовать ложки в русской народной песне «Как у наших у ворот» (I класс), металлофон для изображения «капелек дождя» в песне «Скворушка прощается» Т. Попатенко на слова М. Ивенсен (II класс), особый задор звучанию итальянской тарантеллы «Макароны» придаст бубен (V класс).

### Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте следующее объяснение младшим школьникам механизма певческого и разговорного дыхания:

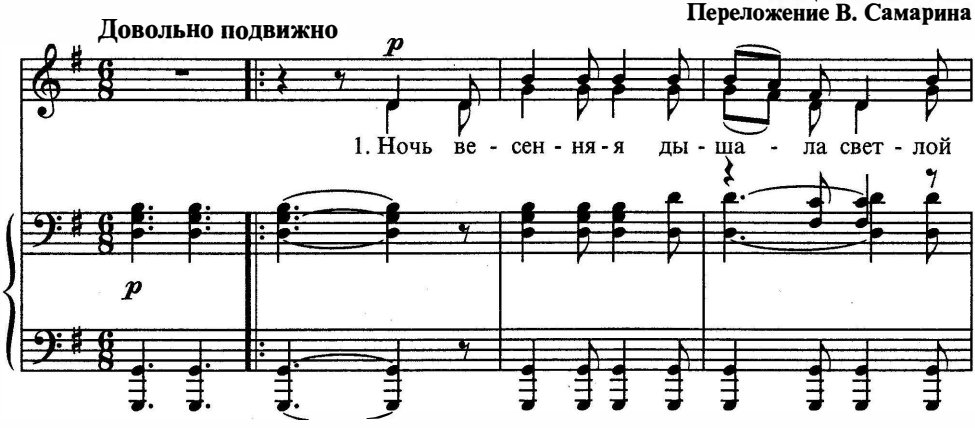
«Вспомни, ведь когда ты хочешь произнести какую-нибудь фразу, ты делаешь вдох, набирая воздух, и говоришь до тех пор, пока воздух не кончится. Тогда ты снова делаешь вдох и продолжаешь говорить. Чтобы спеть музыкальную фразу, нужно тоже побольше набрать воздуха и постараться как можно дольше задержать его. Ты, наверное, подумал: "А зачем? Буду делать вдохов столько, сколько надо". Секрет в том, что музыкальная фраза должна быть плавной, а если ты будешь делать много вдохов, то мелодия будет разорванной на кусочки, как будто песня бежала, спотыкаясь по булыжной мостовой и запыхалась»[1].

2. Проанализируйте согласно критерию подбора репертуара романс М. И. Глинки «Венецианская ночь». Обратите внимание на литературный текст, особенности мелодии (размер, ритмику, интервалику, тесситуру, диапазоны хоровых партий), фортепианное сопровождение (выразительность художественных достоинств), структуру (форму) песни (пример 23).

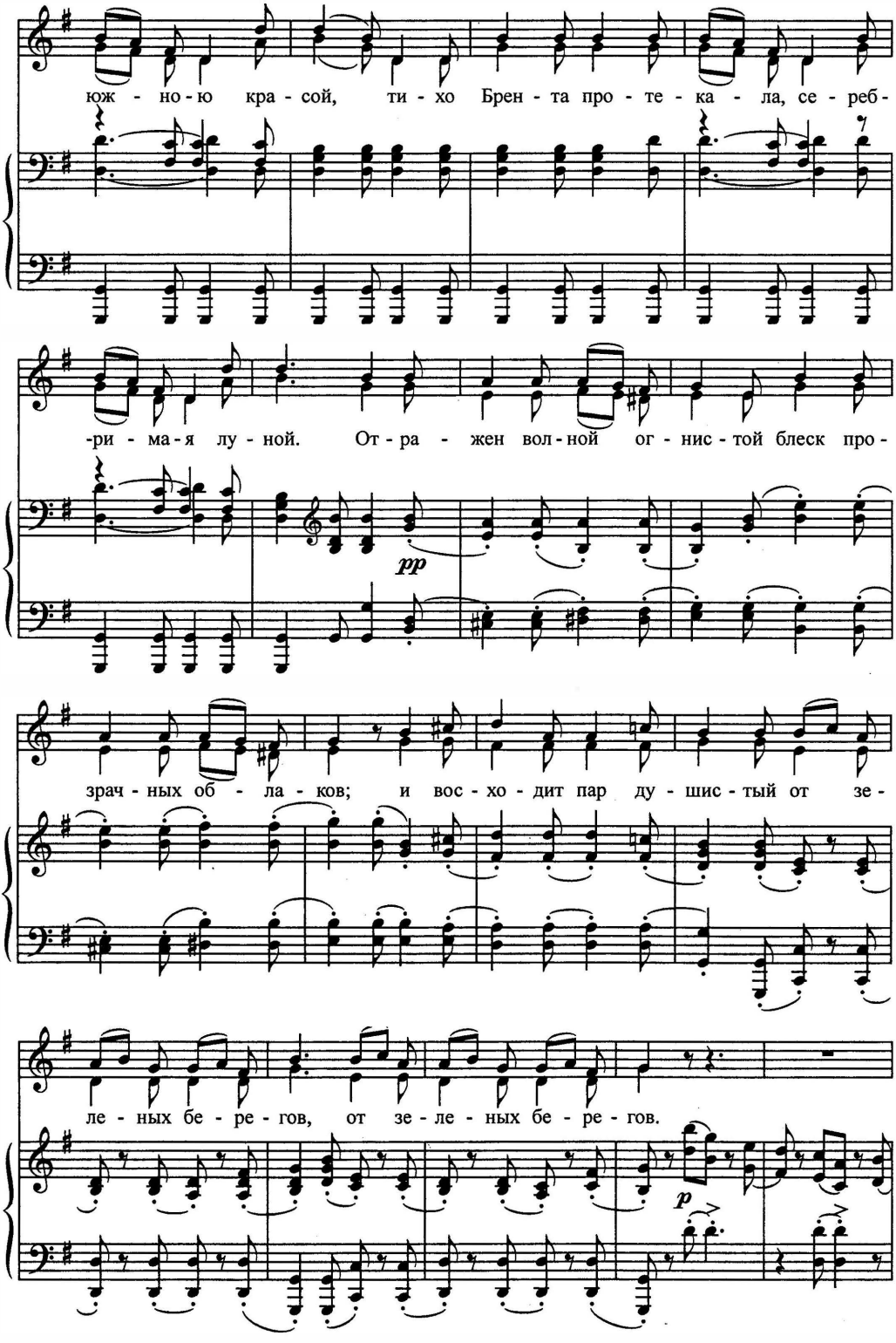
### Пример 23

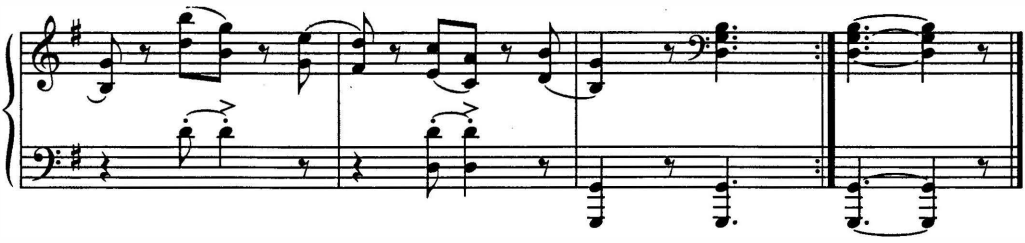
**Слова И. КОЗЛОВА**

**М. ГЛИНКА**
**«Венецианская ночь»**
**Переложение В. Самарина**




[1] *Абелян Л. М.* Как Рыжик научился петь. — М., 1989. — С. 4.


юж - но - ю кра - сой, ти - хо Брен - та про - те - ка - ла, се - реб -
-ри - ма - я лу - ной. От - ра - жен вол - ной ог - нис - той блеск про -
pp
зрач - ных об - ла - ков; и вос - хо - дит пар ду - шис - тый от зе -
ле - ных бе - ре - гов, от зе - ле - ных бе - ре - гов.
p



3. Одной из форм работы над произношением, особенно в пении младших школьников, являются специальные занятия дикцией. С этой целью подберите 3 — 5 скороговорок.

## 5. Прослушивание поступающих в хор детей как начальный этап формирования школьного хорового коллектива

Отбор детей в школьный хор — одно из необходимых условий нормального функционирования детского хорового коллектива. Провести прослушивание детей, отобрать их по вокально-слуховым данным еще не означает создать хоровой коллектив. Уже к первому прослушиванию хормейстер должен хорошо подготовиться: заранее продумать те или иные методы прослушивания, позаботиться о помещении, в котором будет проводиться отбор, и т.д.

Формы приглашения детей в хор могут быть различны: это афиша (объявление), сообщающая о времени и месте прослушивания; это и беседа хормейстера с детьми, причем как с группой, так и индивидуально; это и небольшой хоровой концерт, после которого хормейстер расскажет о хоре (в случае дополнительного набора детей). Короче говоря, форм агитирования существует много, сделать правильный их выбор — забота хормейстера.

Важно, чтобы первое прослушивание не превратилось в строгий экзамен, после которого дети потеряют желание петь в хоре. Именно здесь должны проявиться качества руководителя, умеющего создать при прослушивании непринужденную, спокойную обстановку.

Обычно при проверке выясняются: ритм, память, интонация, диапазон, физические качества певческого голоса, эмоциональность, музыкальность и т.д. Ребенку предлагают спеть знакомую песню. Во время ее исполнения устанавливается правильность исполнения ритмического рисунка, точность интонирования, ясность произношения текста. При проверке чувства ритма применяют несложные упражнения на ритмическую группировку, которые ребенок должен простучать или прохлопать в ладоши. Музыкальная память проверяется путем повторения ребенком фраз из народных мелодий с различной ритмической группировкой, проигрываемых хормейстером на инструменте. Если установлено, что ребенок обладает здоровыми певческими данными и может спеть мелодию или повторить упражнение после первого же проигрывания, его можно смело принимать в хор.

Проверку певческих данных (интонация, диапазон) обычно проводят на примарных тонах при помощи небольших, ладотонально устойчивых попевок. Мелодии попевок должны быть весьма легкими и простыми, чтобы ребенок смог их быстро запомнить и воспроизвести. Точное интонирование (чистое пение) говорит о наличии хорошего слуха. Неточное интонирование может выра-

жаться в несогласованности между слухом и голосом, в отсутствии должного внимания при исполнении требуемого звука, наконец, в неумении пользоваться различными регистрами. Последнее встречается даже у детей с хорошими данными. Порой достаточно попросить ребенка спеть мелодию в удобном для него регистре, минуя переходные ноты, как впечатление о его вокально-интонационных возможностях будет позитивным.

При определении типа голоса (сопрано, альты) важно обращать внимание на его тембр, а не на диапазон, так как окраска и естественное звучание голоса в средней, высокой или низкой тесситуре дадут более ясное представление о типе голоса. Исходить из величины певческого диапазона не следует, потому что дети не владеют еще тем диапазоном, который предусмотрен для каждой отдельной голосовой группы. Когда определить тип голоса не представляется возможным, певцов помещают в группы средних голосов для дальнейшей адаптации.

В определении типа голоса у певцов, уже имевших опыт пения в хоре, можно воспользоваться следующими правилами: начинать прослушивание голоса в средней тесситуре; учитывать примерные рамки диапазонов — сопрано первые: *ре* первой октавы — *фа, соль* второй октавы, сопрано вторые: *ре* первой октавы — *ре* второй октавы, альты: *си-бемоль* малой октавы — *соль* первой октавы. При этом окраска вокального звука (звук — густой, темный, светлый, мягкий, полетный, сильный, слабый, с большим или меньшим числом обертонов и т.д.) будет указывать на принадлежность голоса к конкретной хоровой партии.

Формы и порядок прослушивания могут быть самыми разными, однако следует помнить, что мнение о музыкальных данных того или иного ребенка должно иметь комплексный характер, поэтому при проверке желательно не упустить ни одного определяющего момента.

Результаты выявления музыкальных способностей отмечаются в журнале (таблица 3).

Таблица 3

| Фамилия, имя | Класс | Ритм | Память | Интонация | Диапазон | Качества певческого голоса | Эмоциональность, музыкальность | Особенность характера | Адрес, тел. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Петрова Маша | 1 «А» | 5 | 5 | 5 | c1 — d2 | Легкий, звонкий, несильный | Эмоциональная, музыкальная | Внимательная | |
| Иванов Витя | 2 «А» | 4 | 3 | «Гудошник» | h — e1 | Низкий, хриплый, сип | Немузыкален, неэмоционален | Излишне раскован | |

В хоровых коллективах с налаженными традициями по окончании прослушивания вновь зачисленных в хор детей обязательно поздравляют. Дети искренне радуются, начинают ощущать себя частицей коллектива, в котором работать им будет хорошо, интересно, хотя, может быть, где-то и сложно.

Так с момента прослушивания ребенка в хор начинается работа руководителя по вокально-хоровому, эстетическому и нравственно-этическому воспитанию юного певца.

Руководитель хора должен иметь список его участников со всеми домашними адресами, телефонами и именами родителей. После зачисления детей в хор рекомендуется провести родительское собрание (на котором руководитель оповещает родителей о перспективах работы хорового коллектива), создать родительский комитет (который станет совместно с хормейстером решать проблемы хора), договориться о покупке концертных хоровых костюмов, хоровых папок и т.п.

Завершая рассмотрение начального организационного процесса, заметим, что создание хорового коллектива в общеобразовательных школах и центрах культуры и досуга имеет свои особенности, связанные с режимом работы хора, с возможностями материальной базы данного детского учреждения. Профессионально грамотная работа руководителя в любом случае будет поддержана как родительским составом, так и руководством детского школьного или внешкольного учреждения, к которому относится хор.

### Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте следующие рекомендации по организации прослушивания детей в хор:

«Постарайтесь создать атмосферу, при которой ребенку захотелось бы выглядеть как можно лучше (чистое помещение, доброжелательность руководителя, некоторая торжественность, спокойствие, тактичность и деловитость);

присутствие родителей нежелательно, но возможны исключения;

в беседе с ребенком (не только на музыкальные темы) необходимо составить представление о кругозоре ребенка, его интересах, его выразительности, воспитанности;

предложив ребенку пропеть песню, будьте соучастником исполнения, помогите, где потребуется, и обязательно выслушайте до конца;

слушая ребенка, определите диапазон и качество его голоса, чистоту интонации, ритмический слух, память, выразительность, дикцию;

учтите в прослушивании застенчивость, скромность ребенка, растерянность и даже страх;

при необходимости побеседуйте с родителями;

отказывая ребенку, найдите такие слова, чтобы не превратить этот день для ребенка в день горя и разочарования и не отвернуть его от музыки навсегда»[1].

2. При прослушивании руководитель отбирает наиболее способных ребят. Это не означает, что в дальнейшем любой желающий не сможет поступить в хор. Всегда помните о своей ответственности перед детьми. С этой позиции проанализируйте нижеследующий фрагмент книги Г.А.Струве:

«Люся Ермилова училась в 5 классе, когда пришла ко мне в хор. В то время ребят приходило уже много, и я проверял их музыкальные способности так, как до сих пор, к сожалению, это делается в музыкальных школах.

---

[1] Цит. по: *Пономарев А. С.* Жизнь детского хора // Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. — М., 1991. — С. 106—107.

— Спой какую-нибудь песенку.

— Прохлопай за мной.

А дети — разные. Один сразу же споет, сразу же прохлопает, хотя музыкальные способности у него самые скромные. А другой не споет и не прохлопает (с испугу, от растерянности; бывает, что у ребенка еще не развита координация между слухом и голосом и т.д.), и ты его не принимаешь. И уйдет ребенок. И кто знает, может, в эту минуту мы лишились новой Неждановой или Собинова.

Во всяком случае, если бы не настойчивость Люси Ермиловой, не стать ей профессиональной певицей. Не принял я ее в хор — дважды отказывал ей. Что-то она не так делала. Но девочка пришла и в третий раз, и я сдался.

Пела Люся всегда с большим удовольствием — и соло, и в хоре. Она солировала в "Лучинушке", запевала "Во поле береза стояла", специально для нее мы с поэтом Ибряевым написали "Колыбельную". Особенно хорошо звучала у Люси сольная партия в "Ave Maria" Шуберта.

Шли годы. Люся прошла по конкурсу в музыкальное училище при Московской консерватории. Помню, как сияли от счастья ее огромные глаза.

— Теперь-то я уж буду певицей!

В музыкальном училище Люся училась отлично. После окончания училища новая удача — стала солисткой театра оперы и балета. На время мы потеряли ее из виду. И вдруг — приятная новость. Люся вновь учится — на вокальном факультете Московской консерватории.

Часто встречаюсь с Люсей на ходу — на Курском вокзале. Оба спешим.

— Бегу на оркестровую репетицию, — сообщает она.

— А я — на хоровую, — отвечаю в тон.

В другой раз договариваемся о ее концерте в "Пионерии" или коротко делимся впечатлениями о концертных поездках. Я еду к своим ребятам и думаю о счастливой судьбе девочки. Какое счастье, что 25 лет назад был создан наш хор, какое счастье, что у маленькой Люси Ермиловой нашлось мужество прийти ко мне еще и еще раз! И думаю об ответственности нашей. Не прозевать талант!»[1]

## 6. Организация вокально-исполнительского процесса в системе дополнительного образования

Главное требование к дирижеру в организации хоровой работы в системе дополнительного образования детей заключается в том, чтобы проведение репетиций шло в установленном порядке, с ясно выраженным, последовательным планом работы. Это обстоятельство играет не только важную роль в проведении репетиций, но и влияет на качество выучивания произведения в целом, на его художественную ценность. Отсюда следует обязательное соблюдение педагогических принципов в изучении репертуара.

В работе с хором необходимо осознавать перспективность цели, не разбрасываться по мелочам и не пытаться решать все задачи сразу, хотя в последнем условии, может быть, и проявляется профессионализм опытного дирижера. В каждодневной репетиционной работе дирижер не только занимается решением конкретных проблем, связанных с трудностями разучиваемой партитуры, но и закладывает важные предпосылки для будущего этапа работы.

Чрезвычайно важным моментом в работе с детским хором является умение руководителя обучить детей элементарной теории, так как без знания простей-

[1] *Струве Г.А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981. — С. 121—122.

ших правил музыкальной грамоты невозможно полноценно вести хоровую работу. Мы не останавливаемся подробно на методике ознакомления детей с «азами» нотной грамоты, хотя предполагаем, что навыки объяснения элементарных основ музыки, несомненно, закладываются в курсе многих предметов, изучаемых будущими учителями в училищах, колледжах, вузах (например, сольфеджио, теория музыки, фортепиано). Руководитель детского хора должен уметь доходчиво и понятно объяснить ребенку строение мажорной и минорной гаммы, ритмическую организацию звуков, особенности нотной записи и т.д. В ходе репетиции, когда хор разучивает произведение по нотам, уместно пополнить знания ребят в области гармонии, полифонии, анализа музыкальных форм на примере разучиваемого сочинения. Структура подачи теоретического материала должна быть проста, доступна и лаконична.

Дисциплина в репетиционно-хоровом процессе играет очень важную роль. От дирижера и певцов хора требуется необычайная собранность, самоотдача. Никакие внешние факторы не должны отвлекать внимание от творческого процесса. В идеальном смысле желательна дисциплина, при которой каждый участник репетиции сознательно понимает сложность коллективной работы и делает все возможное для ее поддержания. Дирижер должен быть требовательным, активным, творчески увлеченным. Говоря о дисциплине, нельзя обойти молчанием такой существенный момент, как умение дирижера осознать тот рубеж, где кончается профессиональная требовательность и начинается авторитарность старшего по возрасту. Когда же авторитарный стиль управления сочетается с применением жесткого, грубого, неуважительного обращения к подчиненным, из репетиционного процесса уходит главное — психологическая раскрепощенность, комфортность. Опыт выдающихся мастеров хорового дела показывает, что *насилие*, как форма воздействия на певцов во время репетиционно-исполнительского процесса, никогда не уживалось с *творчеством*.

Репетиция хора должна быть обеспечена четким графиком работы (2 репетиции в неделю по 2 часа), своевременным (без задержки) началом занятий, наличием нотного материала — ноты должны быть идентичны дирижерскому экземпляру, просмотрены дирижером или его помощником, желательно выставить в партиях все необходимые указания и обозначения.

Для сравнения обратимся к примеру организации хоровой работы в детских музыкальных школах. Там применяется система раздельных хоровых репетиций по группам из 8 — 10 человек. С одной стороны, такая форма репетиций кажется практически оправданной, так как дирижеру удается досконально изучить вокальные возможности каждого ребенка и, кроме того, основательно проштудировать с ним его хоровую партию. Однако когда репетиционные сроки такой индивидуальной хоровой работы затягиваются и сводные репетиции наступают лишь в конце четверти (а иногда и в конце полугодия), то теряется наиболее важный принцип хоровой деятельности — *коллективность*. Как известно из курса хороведения, только принцип коллективной, совместной работы позволяет решить проблемы ансамблирования в хоре. Обученный индивидуально хоровой певец не может учесть все тонкости коллективного исполнения, поддержать творческую инициативу своих товарищей в процессе общего музицирования.

В работе с хором совершенно необходимо, чтобы дирижер владел певческим голосом и умел выразительно, вокально правильно исполнить фразу, показать, как выполняется тот или иной художественный прием.

Очень важно правильно определить репетиционный темп исполнения. Он должен быть не слишком быстрым и не слишком медленным. При изучении подвижных произведений нужно осторожно и продуманно решать задачу постепенного ускорения темпа. Столь же осторожно и продуманно следует подходить к установлению градаций силы звука.

Руководитель может предусмотреть в репетиционном процессе всевозможные формы обучения, в том числе игровые. Важно выдерживать такую обстановку, при которой детям было бы интересно работать. В младшем хоре хормейстер, учитывая интересы шести-семилетних детей, может использовать двигательно-ритмические упражнения, поддерживающие тонус и снимающие напряжение, усталость, вводить шумовые инструменты (бубны, ложки, барабанчики и т.д.).

Репетиции младшего хора в основном не похожи на репетиции старших хоров, где изучение необходимых элементов хоровой звучности ставится на первое место, к тому же обычно репетиционный процесс старшего хора спланирован на быстрое выучивание репертуара в связи с активной концертной работой.

### Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте рекомендации хормейстера А. С. Пономарева по созданию условий, необходимых для нормального роста и развития детского хорового коллектива:

«Хор должен иметь свое место— зал для занятий, комнаты для работы руководителя, различных творческих групп, хранения нот, принадлежностей, альбомов, реликвий и т.д.; должна быть своя стена в общем коридоре для стендов, объявлений, приглашений. Место для непосредственных занятий хором должно быть специально оборудованным — хоровые станки, подставки, на которых можно поставить стулья и разместить хор в 3 или 4 ряда амфитеатром; всегда настроенное пианино (желательно рояль); наличие высококачественного проигрывателя, метронома, хорошее освещение. Особенно важно, чтобы зал был достаточно большим по размеру и с высоким потолком: дети не должны сидеть вплотную друг к другу (это важно для звучания), а низкий потолок затрудняет вентиляцию. Постоянный чистый воздух в зале — обязательное условие для продуктивных занятий. Занятия должны быть регулярными. Участие в концертной жизни ни при каких обстоятельствах не должно противоречить возможностям хора как развивающегося организма и задачам учебно-воспитательного процесса.

В репертуар не следует вмешиваться посторонним органам и людям. Все выступления хора нужно планировать заранее. Их назначение и содержание должны вызывать энтузиазм у хористов, что обеспечит качественную и интересную работу по подготовке выступления, а само выступление станет заметным явлением, а возможно, и событием в жизни хорового коллектива.

Демократическая сущность творческого организма не допускает возможности постороннего административного вмешательства в его внутреннюю жизнь. Только в хоре решаются такие вопросы, как прием и исключение, разрешение на пропуск занятий, определение состава участников концерта. В то же время забота о своем хоре должна быть в числе первых у директора школы, даже внешнее отношение к хору, хористам и тем более руководителю-хормейстеру должно быть подчеркнуто уважительным»[1].

2. Дисциплина на хоровом занятии является важным фактором нормальной работы. Проанализируйте с этой позиции следующую цитату:

---

[1] *Пономарев А. С.* Жизнь детского хора // Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. — М., 1991. — С. 105.

«Бесполезно начинать репетицию с налаживания дисциплины, даже если дети ведут себя не лучшим образом. Типичная картина: одни стоят к вам спиной, другие болтают друг с другом, а кто-то затеял потасовку. Полный ералаш! Не теряйтесь и не злитесь! Вдруг вы поймали несколько внимательных глаз. Начинайте работу. Вовлекайте в репетицию действием, а не беспомощными призывами к порядку. Задайте тон. Пусть те, кто уже готов, начнут распеваться. Постепенно все включаются в работу. Произойдет это быстрее, чем в общепринятом варианте: сначала — тишина, концентрация внимания, а только потом — пение. Конечно, это правильно, но надо исходить из реальной ситуации и справляться с трудностями с меньшими потерями времени и сил. Потом можно сделать в работе паузу и высказать свое мнение по поводу начала репетиции, и сделать это достаточно строго, но с юмором. Ни в коем случае не обижайте юных певцов. Иначе вы вызовете у них внутреннее противодействие. Помните, что поется легче всего в состоянии эмоционального подъема. Голос обиженного и испуганного ребенка звучит тускло. Он "дрожит" и не слушается его»[1].

3. Проанализируйте рекомендации начинающему хормейстеру для работы с младшей группой хора:

«В младшем хоре постарайтесь не допускать, чтобы дети смеялись над товарищем на занятиях, если у того что-либо не получилось. Смех их беззлобен, но бездумен и потому вреден. Лучше уж пусть они подосадуют на неудачи и попытаются помочь, хоть их никто и не просит. Другое дело, если смешно всем — и тому, кто ошибся, и руководителю. Тогда и смеемся все. Но если товарищу грустно, неудобно, стыдно за свою невольную ошибку, то в хоре должны проявить заботу и такт, чему ребят надо учить терпеливо и, главное, искренне. Это не так легко — слишком много других примеров вне хора, но пример руководителя — любимого учителя любимого дела — должен стать решающим»[2].

4. Проанализируйте следующую цитату с позиции целесообразности использования в работе с детским вокально-хоровым коллективом метода быстрого ведения урока:

«На начальном этапе обучения даже самая простая песня не будет спета идеально. И все же не следует очень долго задерживаться на ее разучивании, полезно взять другую (знакомую) и на новом материале вырабатывать и совершенствовать те навыки, с которыми познакомились дети на примере разучивания предыдущей песни»[3].

Согласны ли вы, что указанный метод в целом имеет позитивные качества и способствует интенсивному формированию музыкального опыта и способностей детей?

5. Каково, на ваш взгляд, должно быть участие родителей в деятельности руководимого вами хора? С этой позиции проанализируйте нижеследующий фрагмент:

«Не реже двух раз в год я провожу родительское собрание в каждом возрастном коллективе, где мы не только обсуждаем наши успехи и неудачи, но и решаем, как организовать интересные дела для детей, например культпоходы, поездки, праздники для малышей, обсуждаем концерты и т.д. Без родителей, без родительского комитета я не мыслю себе работу с такой массой детей, а главное, без контакта с родителями я не вижу возможности для успеха этой работы. И не случайно к нам на концерты ходят не только мои выпускники, но и их родители...»[4].

---

[1] *Сафонова В. И.* Заметки хормейстера // Искусство в школе. — 1998. — № 2. — С. 71.

[2] *Пономарев А. С.* Жизнь детского хора // Воспитание музыкой: Из опыта работы // Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. — М., 1991. — С. 113.

[3] *Жарова Л. М.* Начальный этап обучения хоровому пению // Работа с детским хором: Сб. статей. — М., 1981. — С. 12—19.

[4] *Рачина Б.* Петь в хоре может каждый // Воспитание музыкой: Из опыта работы. / Сост. Т. Вендрова, И. Пигарева. — М., 1991. — С. 78—79.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, подведем итоги сказанному.

1. Профессия дирижера-руководителя хора представляет триединство следующих позиций:

• *дирижер-художник*, мастерство и дарование которого способны объединить и увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения;

• *дирижер-учитель* и *воспитатель* коллектива, способный организовать его репетиционную работу и деятельность таким образом, чтобы усилия всех певцов хора, их способности и индивидуальное мастерство были направлены на реализацию целостной исполнительской концепции;

• *дирижер-пропагандист* всего лучшего, что создано великими композиторами прошлого и настоящего, своей музыкально-исполнительской деятельностью способствующий появлению новых талантливых сочинений современных авторов, возрождению на концертной эстраде незаслуженно забытых произведений.

2. Основными профессионально-педагогическими способностями руководителя хора являются: коммуникативные, дидактические, организаторские, конструктивные, прогностические, гностические, перцептивные, креативные, экспрессивные.

3. Школой становления необходимых способностей руководителя хора были и остаются сегодня труды Г. А. Дмитревского, С. М. Казачкова, К. А. Ольхова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова, П. Г. Чеснокова и других видных хоровых мастеров.

4. Педагогическими условиями реализации профессионально-педагогических способностей руководителя хора являются владение психолого-педагогическими знаниями, историей и теорией вокально-хорового исполнительства, методикой организации вокально-хоровой работы, обладание твердой волей и развитым педагогическим мышлением.

Вот, казалось бы, и все. Но это не так. Осталось нечто, что ускользает при научном видении, о чем некогда писал Г. Гёте:

...живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нем познанье получить,
Ученый прежде душу изгоняет,
Затем предмет на части расчленяет
И видит их, да жаль, духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась!

Такой духовной связью между вами и вашим хоровым коллективом должны стать интерес и увлеченность хоровым искусством. Именно это придаст вам силы и явится источником творческого горения. Ведь впереди немало трудностей. К успеху мы приходим со временем. И восхождение к признанию не всегда сладко и легко, потому что работа с хором — это постоянный творческий поиск.

Авторы надеются, что эта книга станет добрым помощником в самообразовании молодого хормейстера. Начать можно с ответов самому себе на вопросы анкеты.

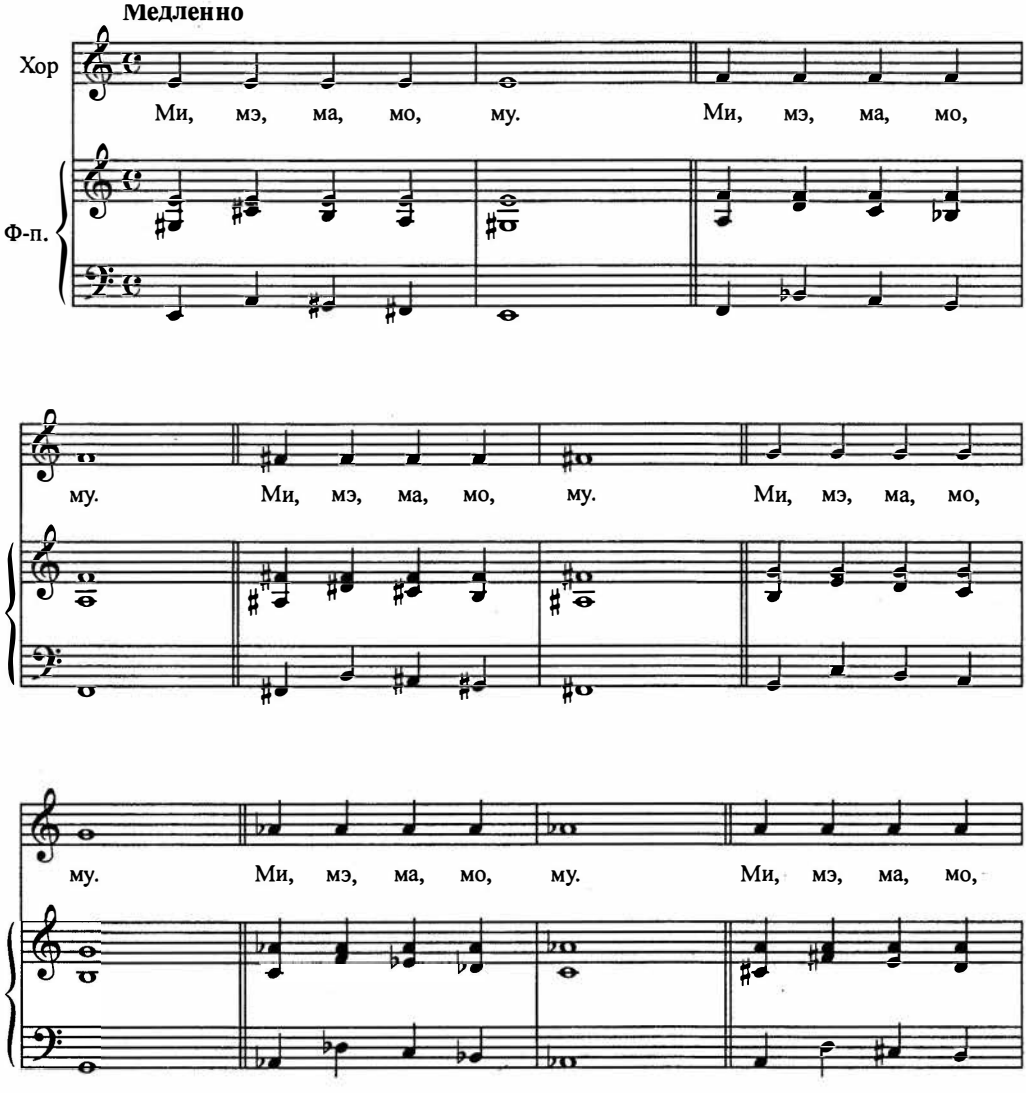
**Анкета**

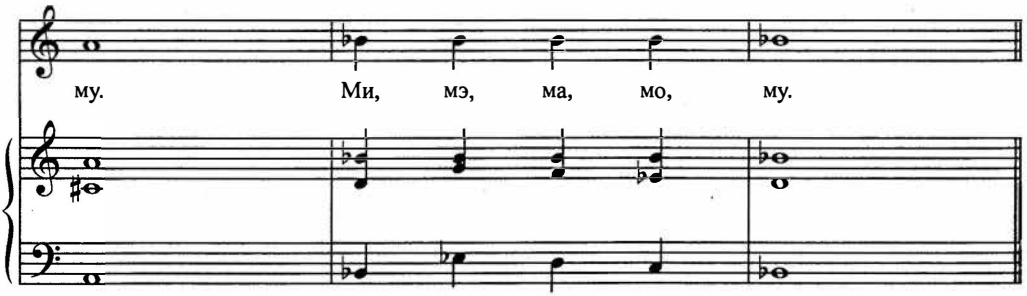
1. Что вы делаете или собираетесь делать, чтобы стать хорошим руководителем детского хора?
2. Назовите детские хоровые коллективы, на выступлениях которых вы бывали.
3. Читаете ли вы самостоятельно дополнительную литературу?
4. Каких знаний вам не хватает, на ваш взгляд?
5. Какие трудности вы ожидаете встретить в работе с детским хором?
6. Встретили ли вы в своей жизни музыканта-хормейстера, которому хотели бы подражать? В чем?

## ПРИЛОЖЕНИЕ

# *Распевания*

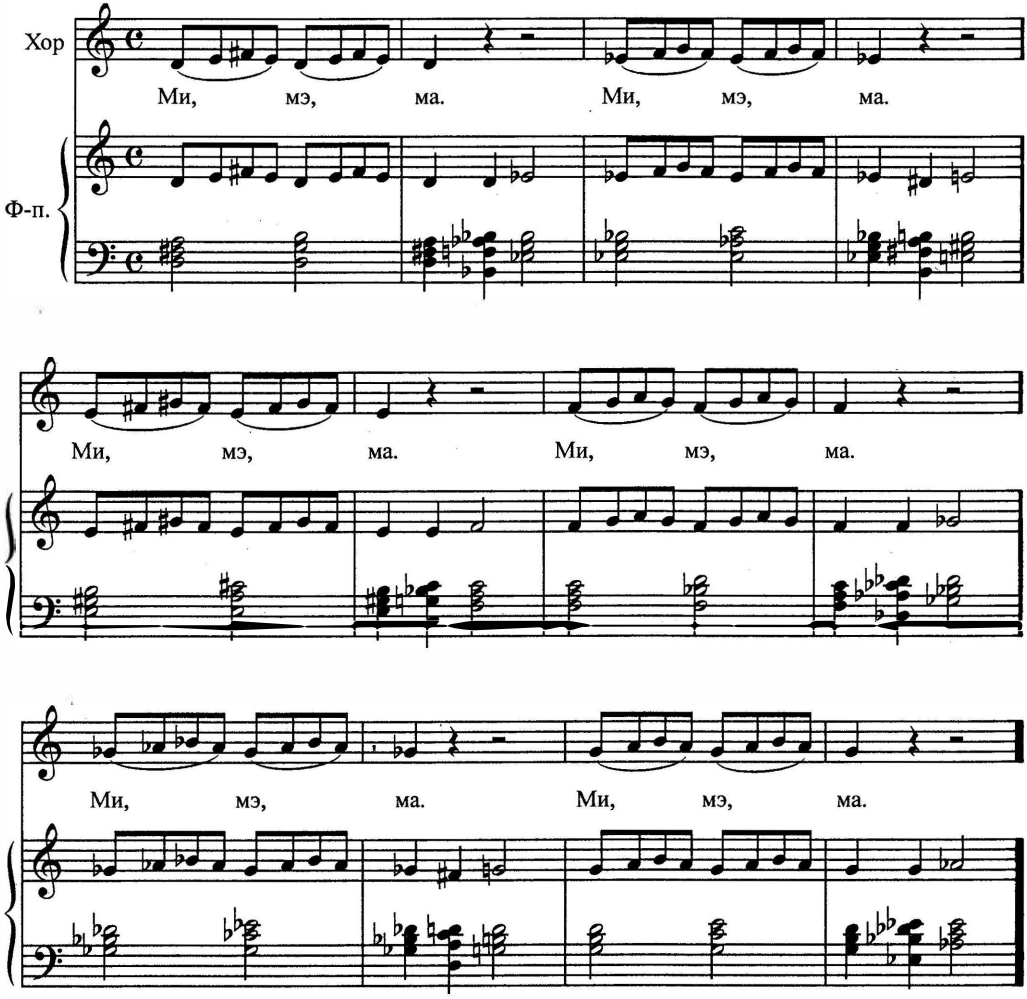
## 1





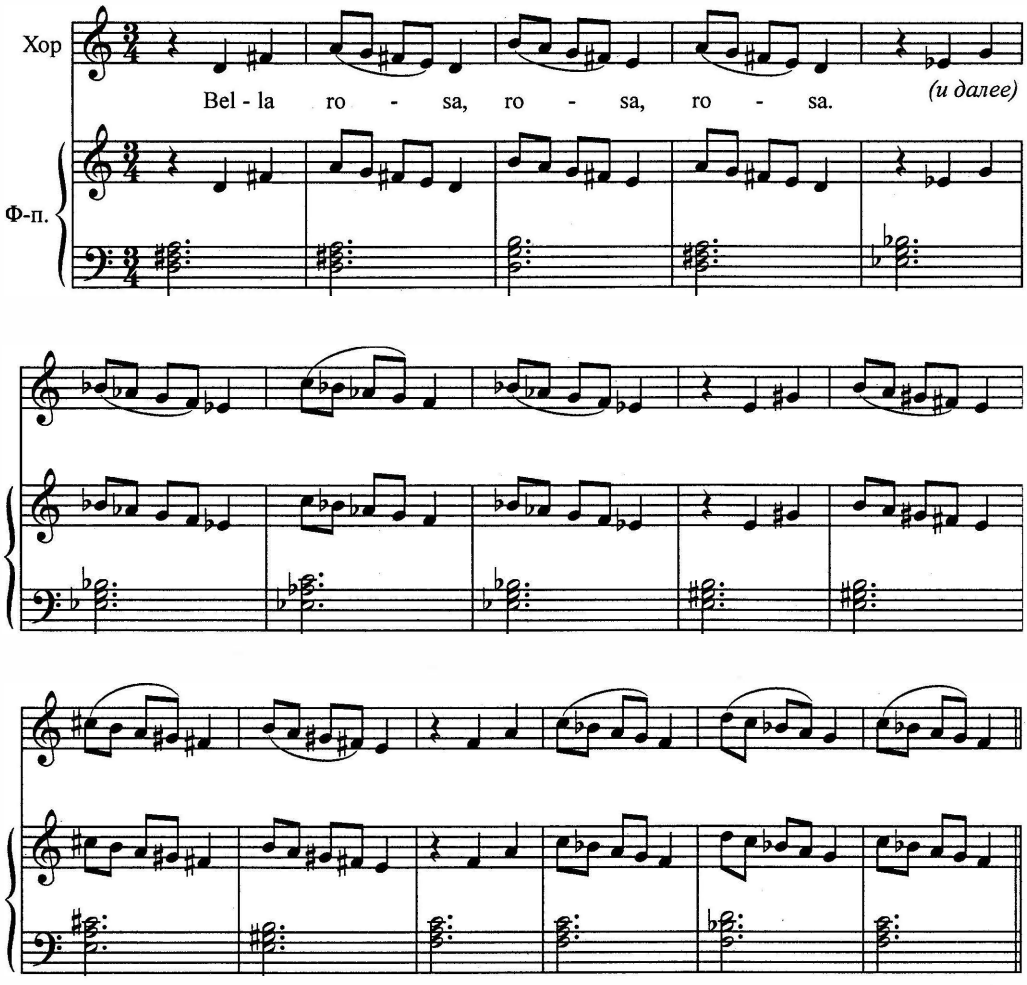

Затем опускаться вниз до звука *ми* первой октавы

## 2



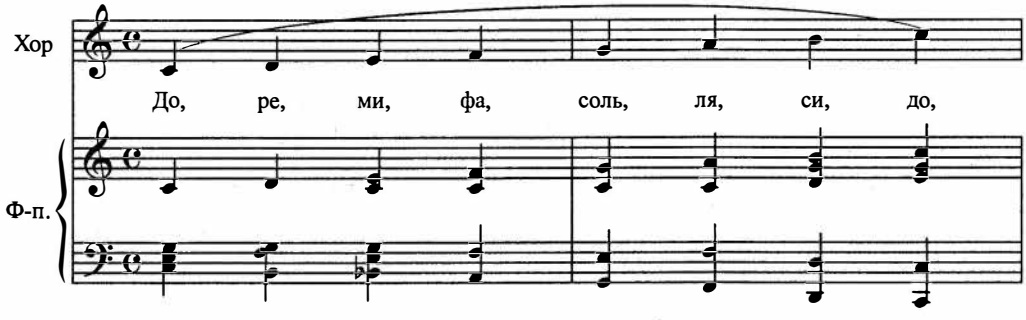

Подниматься вверх до Си-бемоль мажора

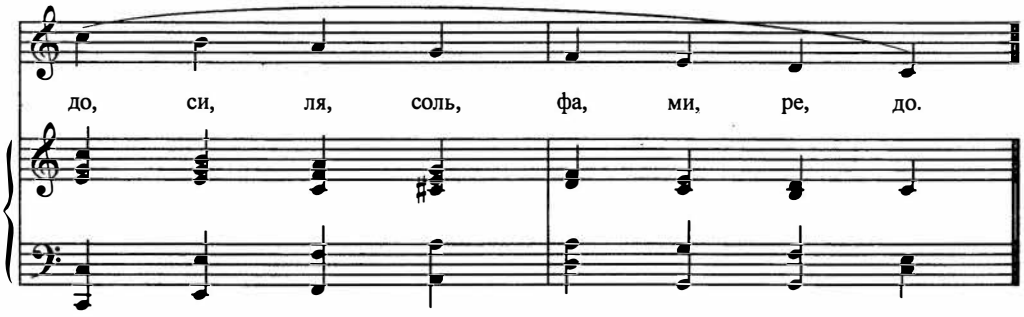
## 3



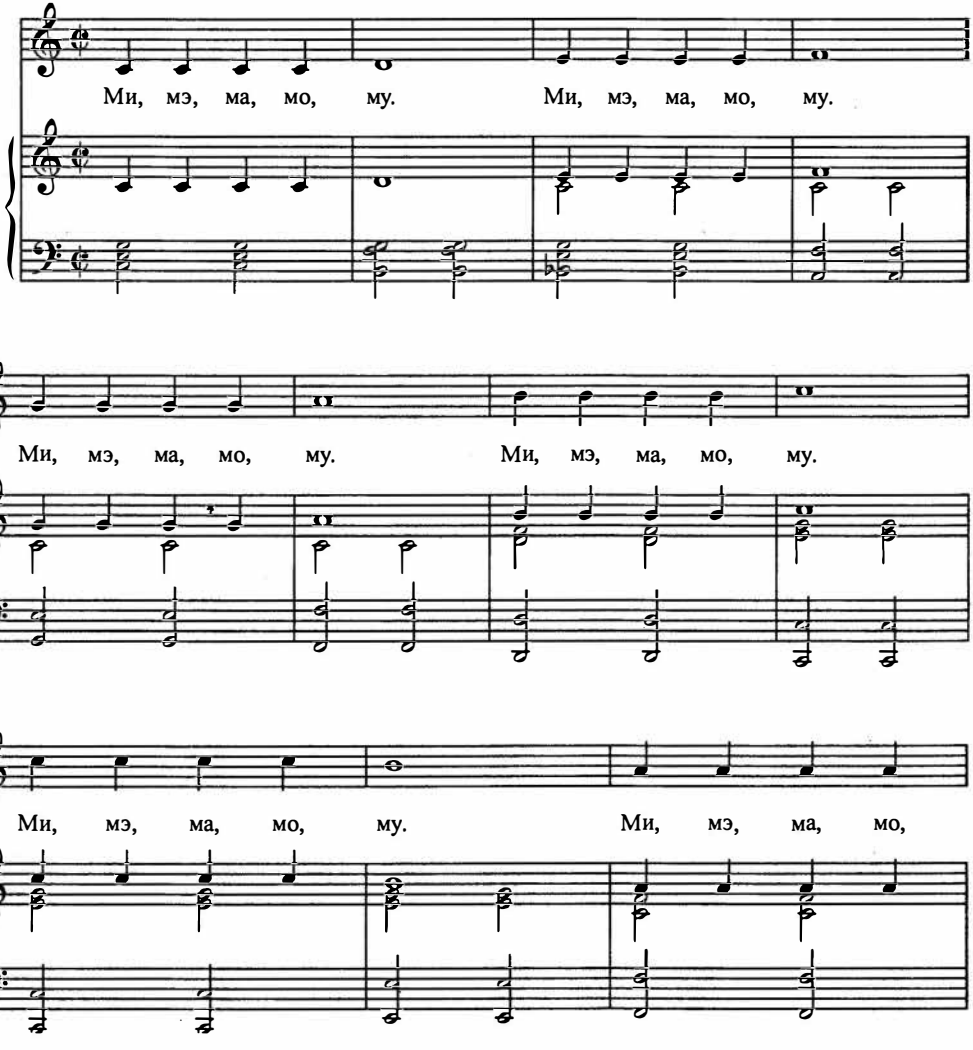

Подниматься вверх до Соль мажора

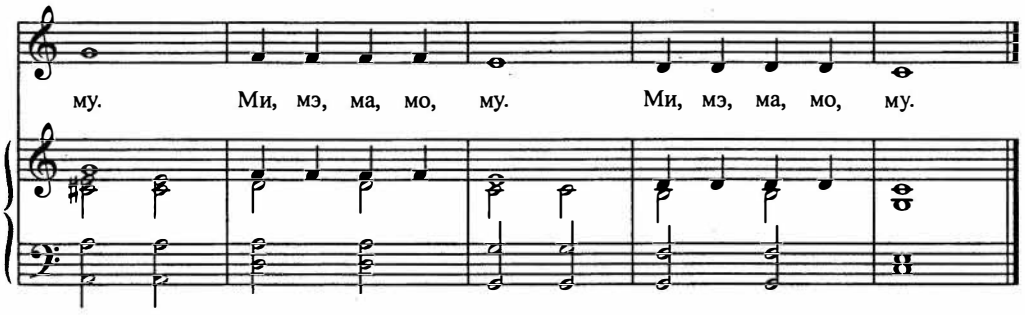
## 4



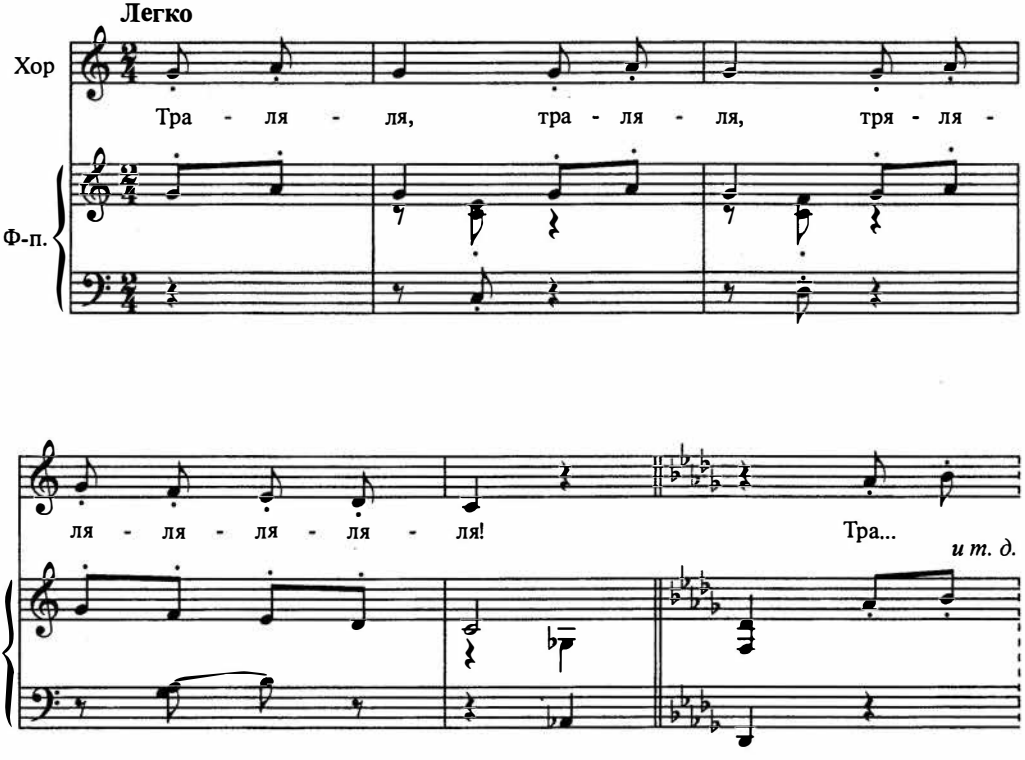

до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.

## 5


Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо, му.
Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо, му.
Ми, мэ, ма, мо, му. Ми, мэ, ма, мо,

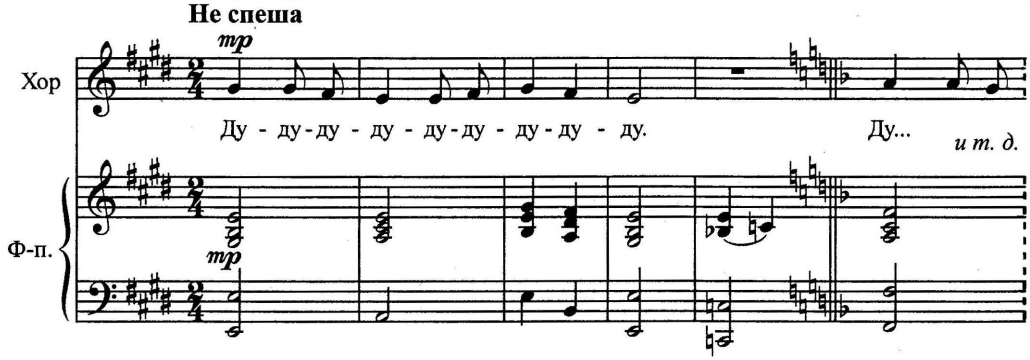



## 6*

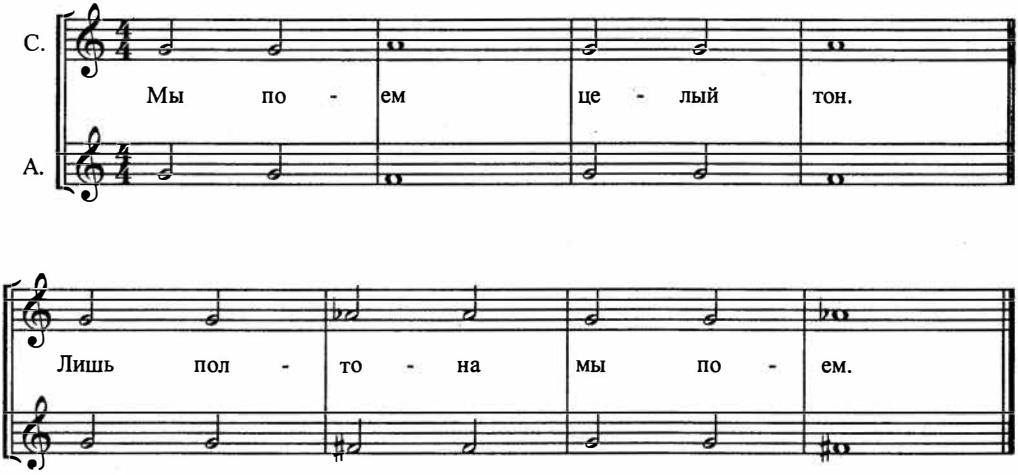



* Примеры 6—12 взяты из сборника: *Добровольская Н.* Вокальные упражнения в школьном хоре. — Вып. 1.

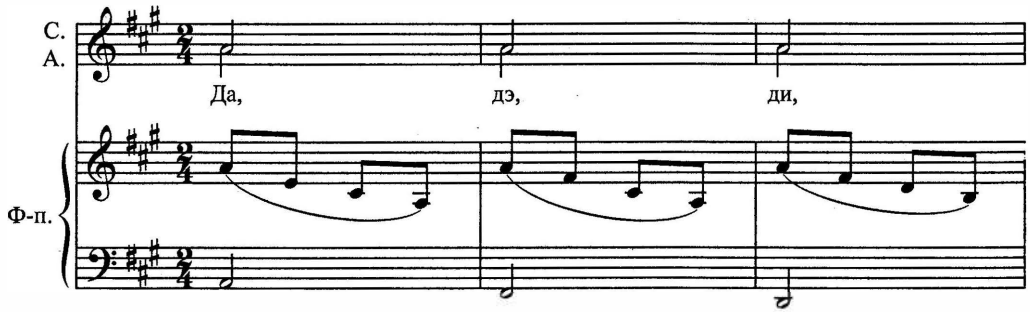
## 7

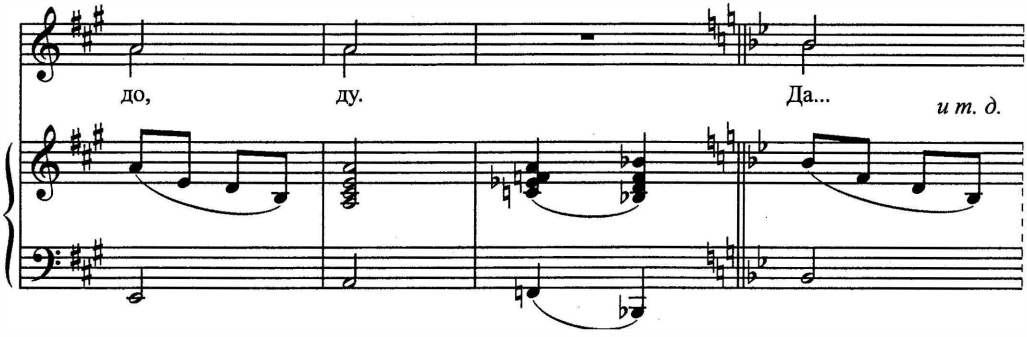

Не спеша
mp
Хор
Ду - ду-ду - ду - ду-ду - ду-ду - ду.
Ду...
и т. д.
Ф-п.
mp

## 8

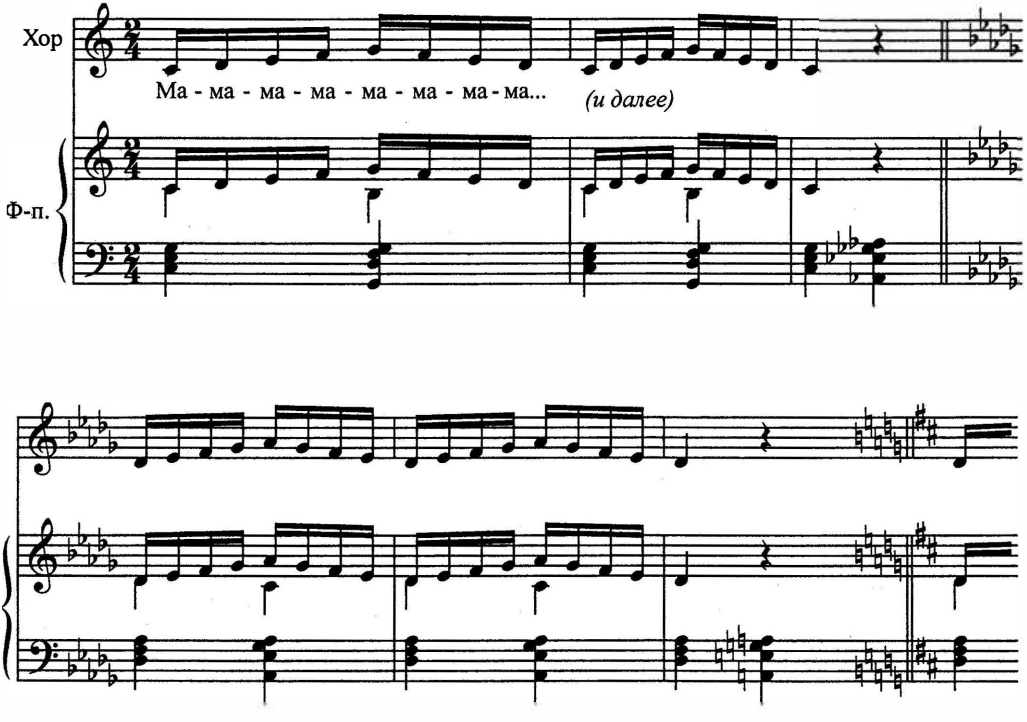

С.
А.
Мы по - ем це - лый тон.
Лишь пол - то - на мы по - ем.

## 9

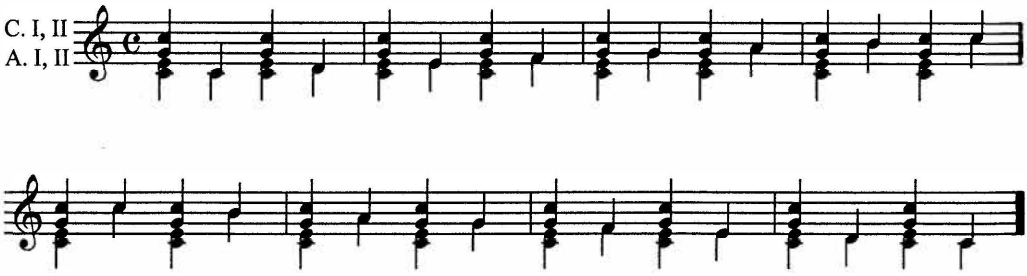

С.
А.
Да, дэ, ди,
Ф-п.




## 10



## 11



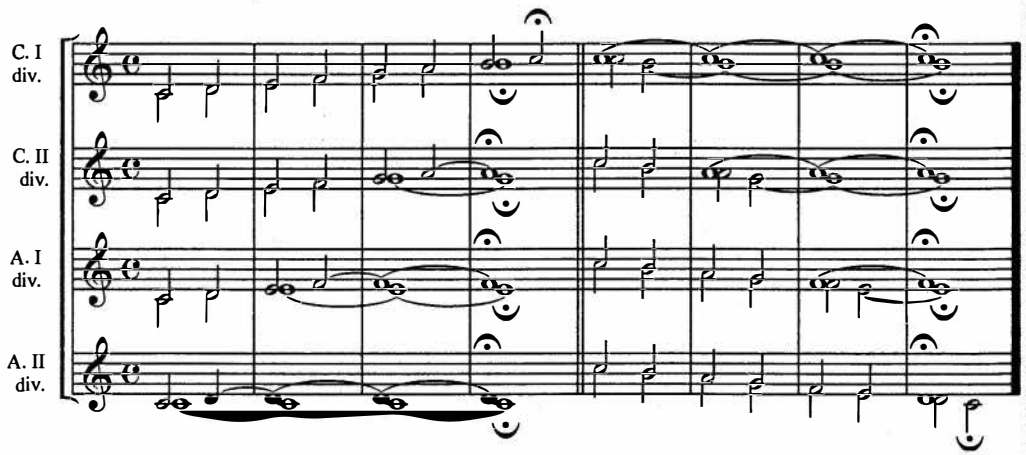

Подготовительное упражнение:



Еще один вариант:



## 12

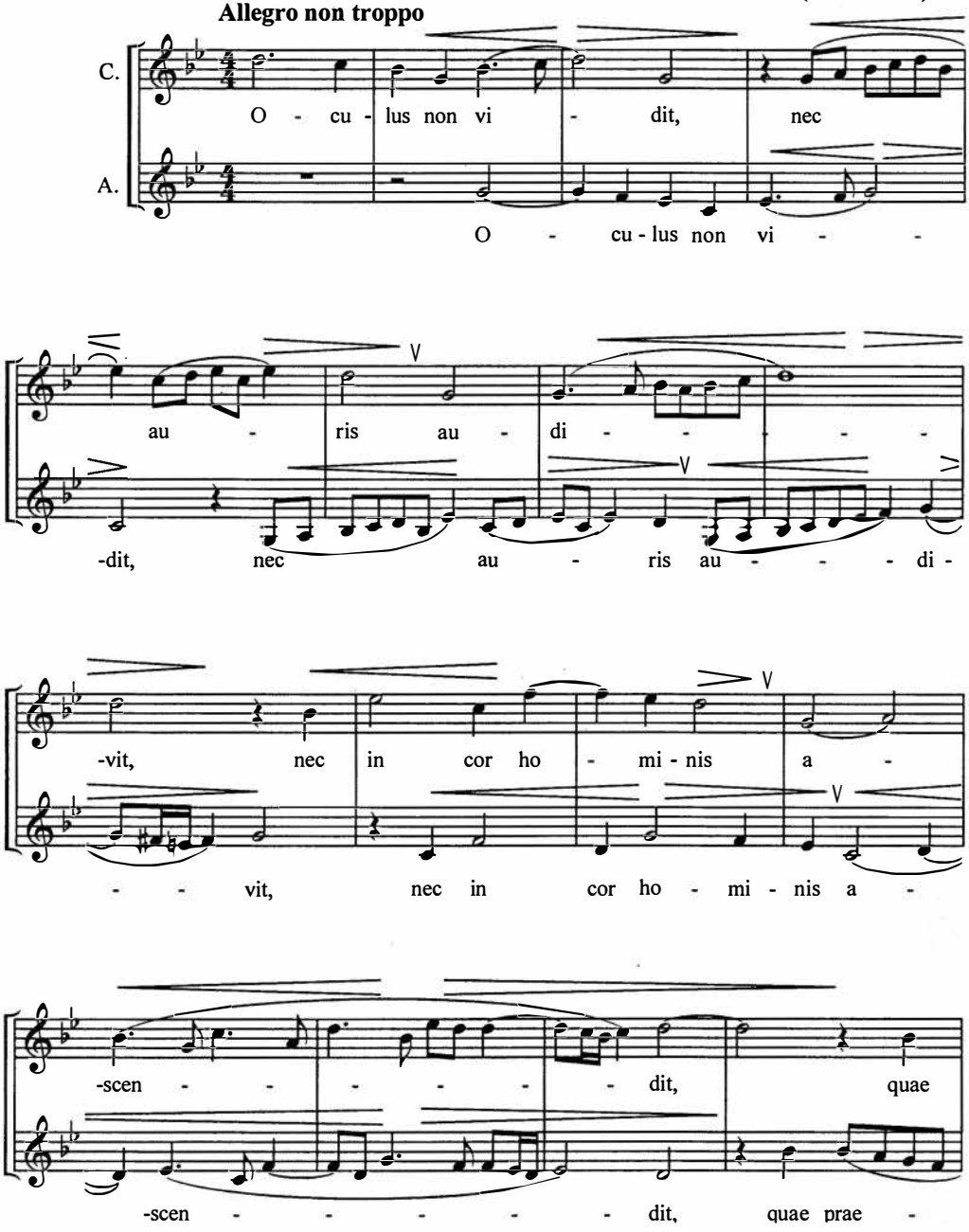


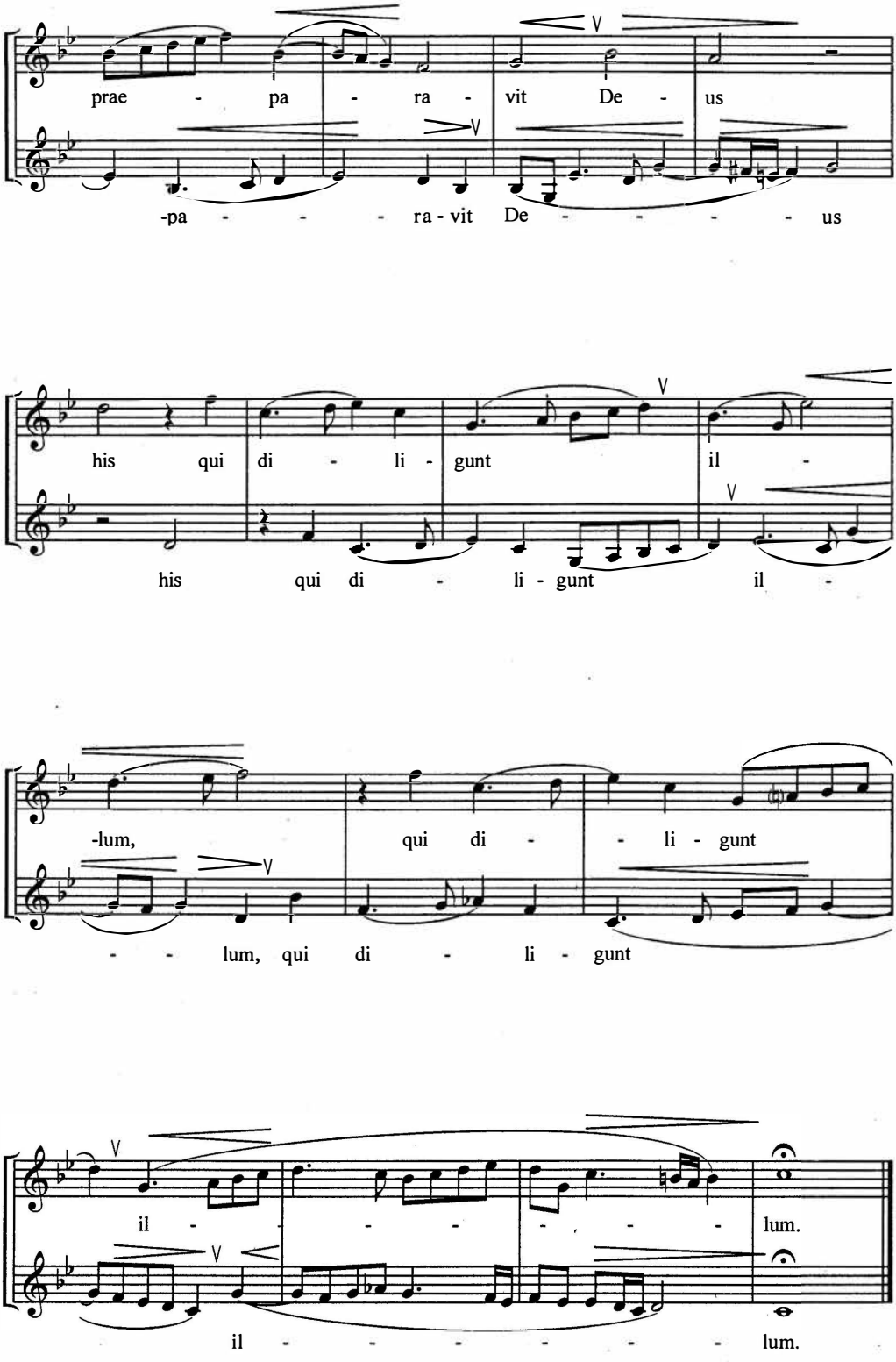
# 1. Oculus non vidit

**Мотет**

**Музыка О. ЛАССО**
**(1530 – 1594)**

**Allegro non troppo**

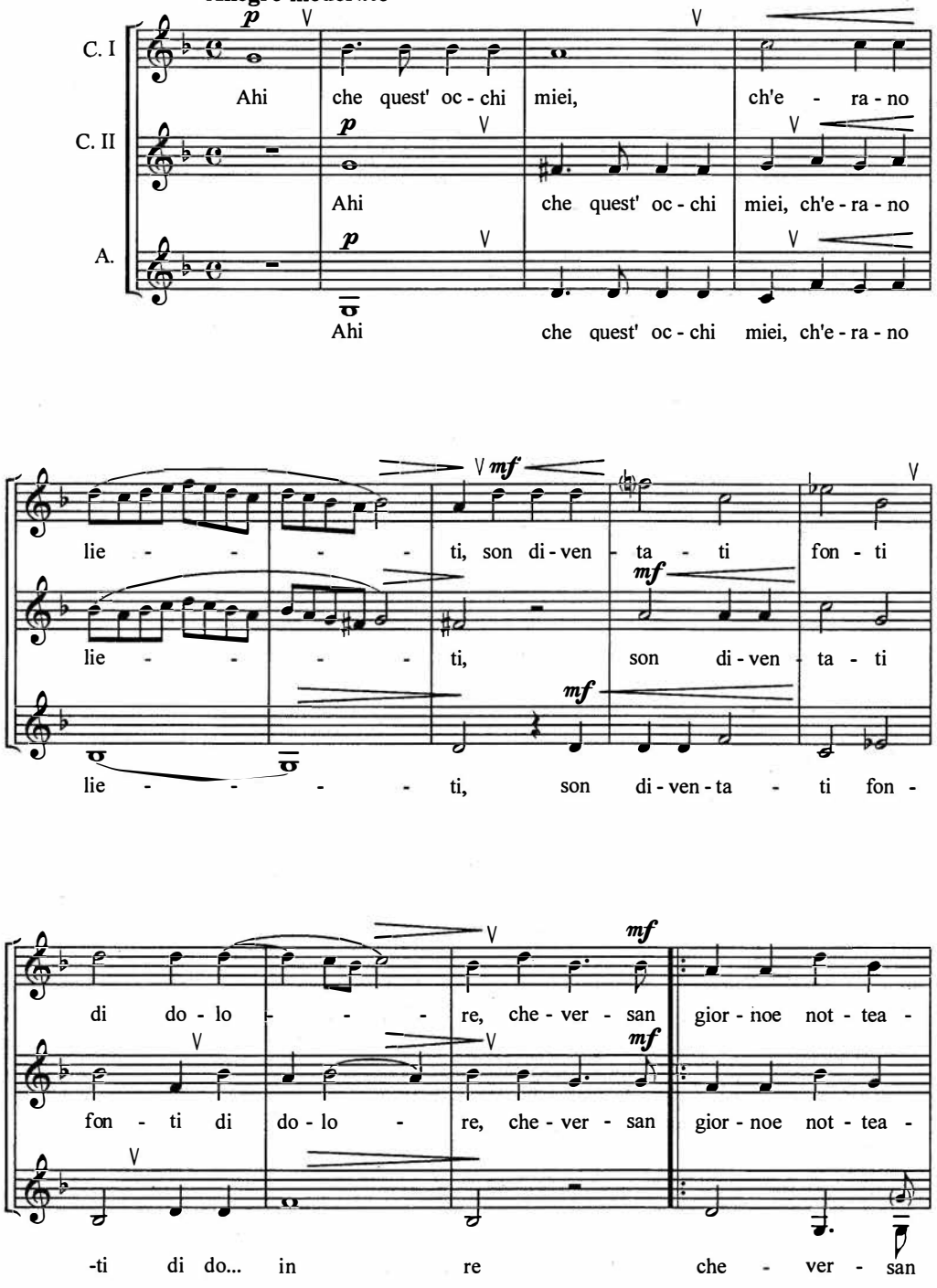


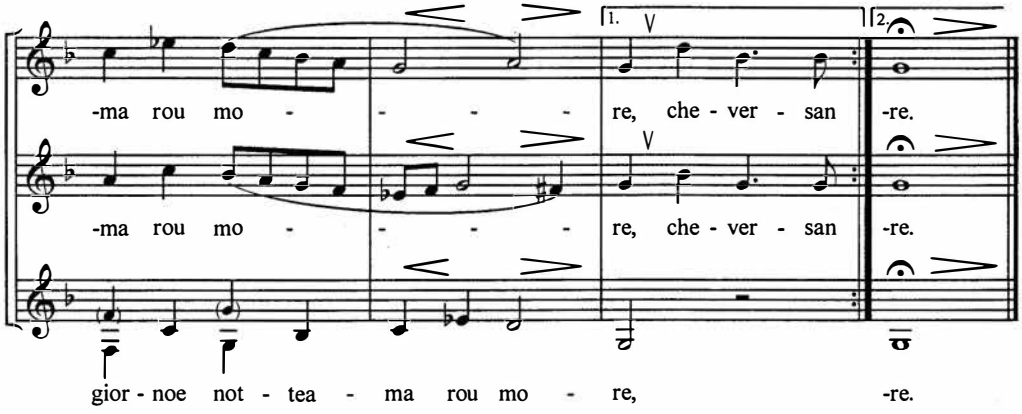

prae - pa - ra - vit De - us
-pa - - - ra - vit De - - - - - us
his qui di - li - gunt il -
his qui di - li - gunt il -
-lum, qui di - - li - gunt
- - lum, qui di - li - gunt
il - - - - - - lum.
il - - - - - - lum.

# 2. Ahi che quest' occhi

## Мадригал

Музыка Дж. ПАЛЕСТРИНЫ
(1525 – 1594)

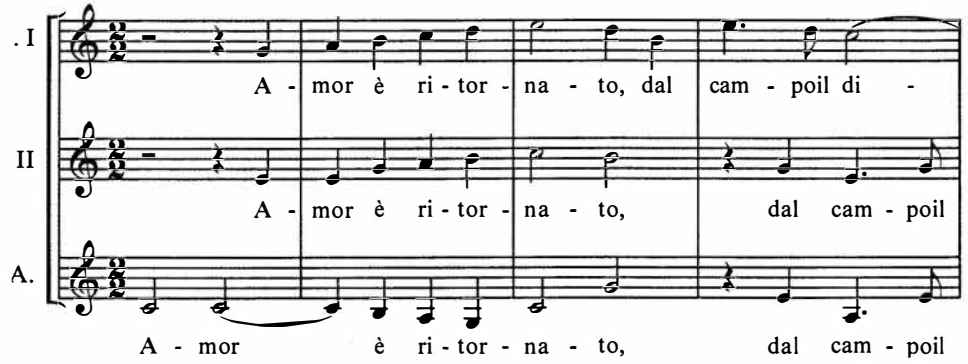


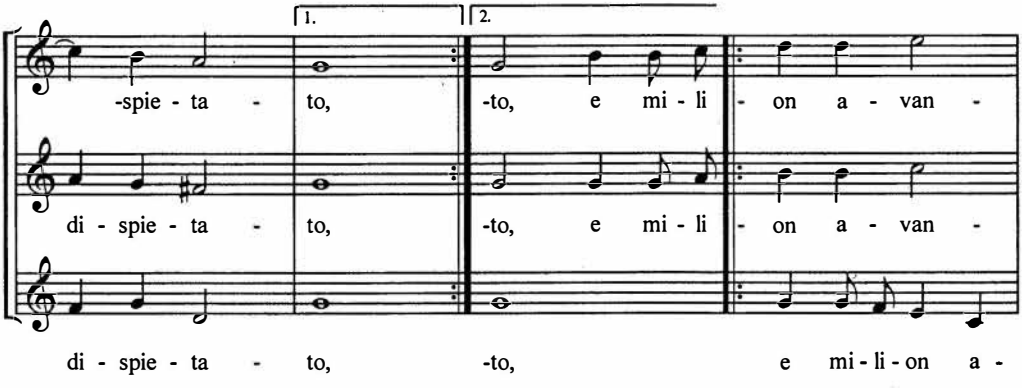


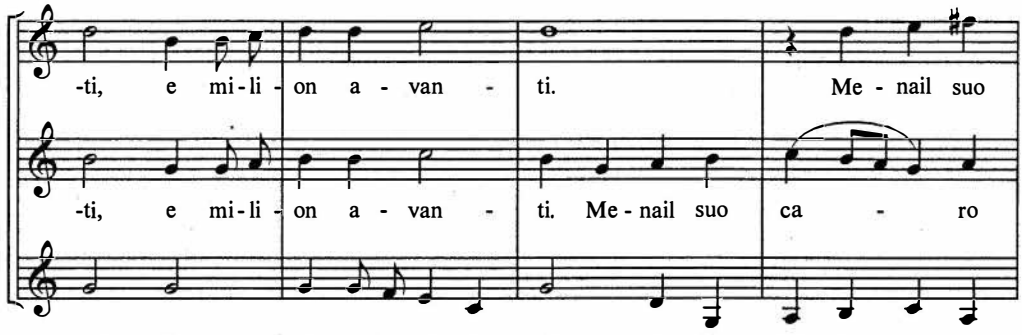

# 3. Amor è ritornato

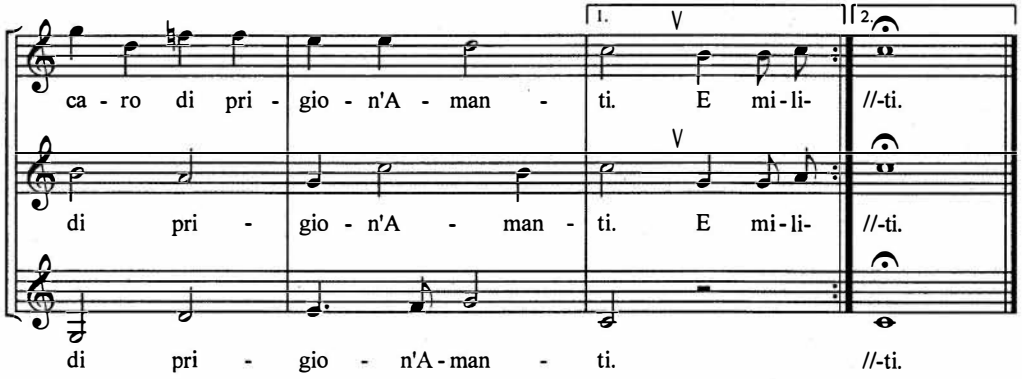
## Мадригал

**Музыка Л. МАРЕНЦИО**
**(1553 – 1599)**



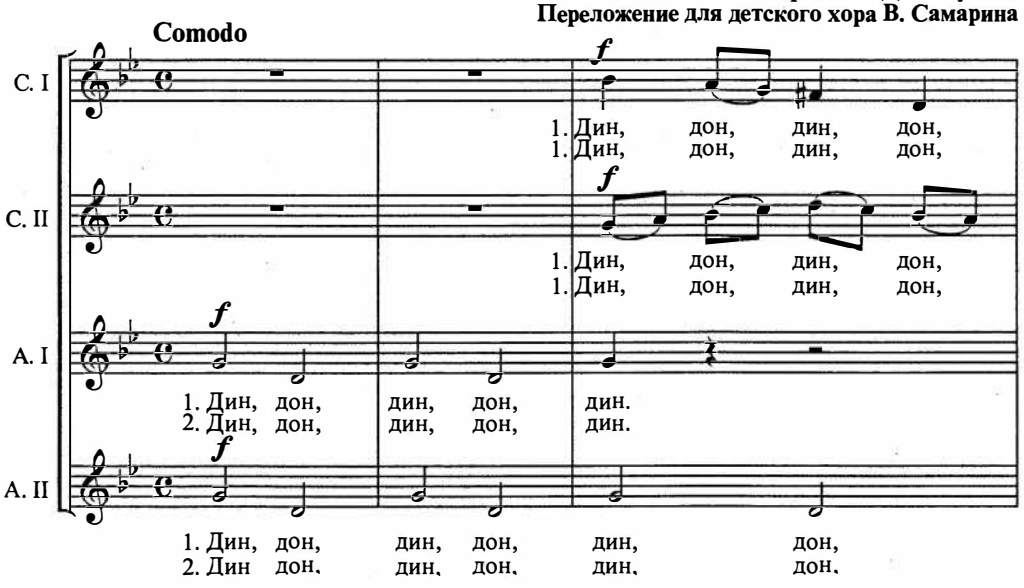


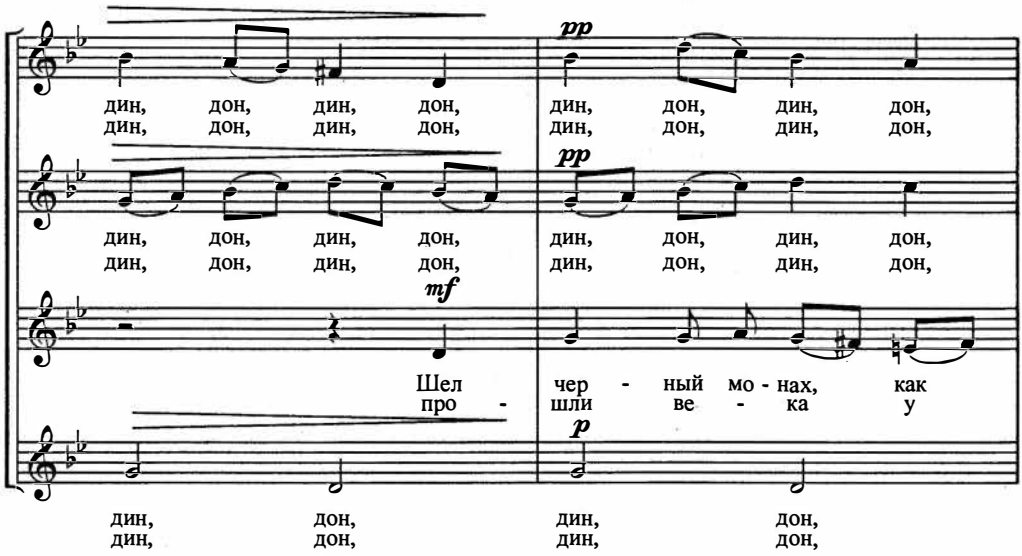



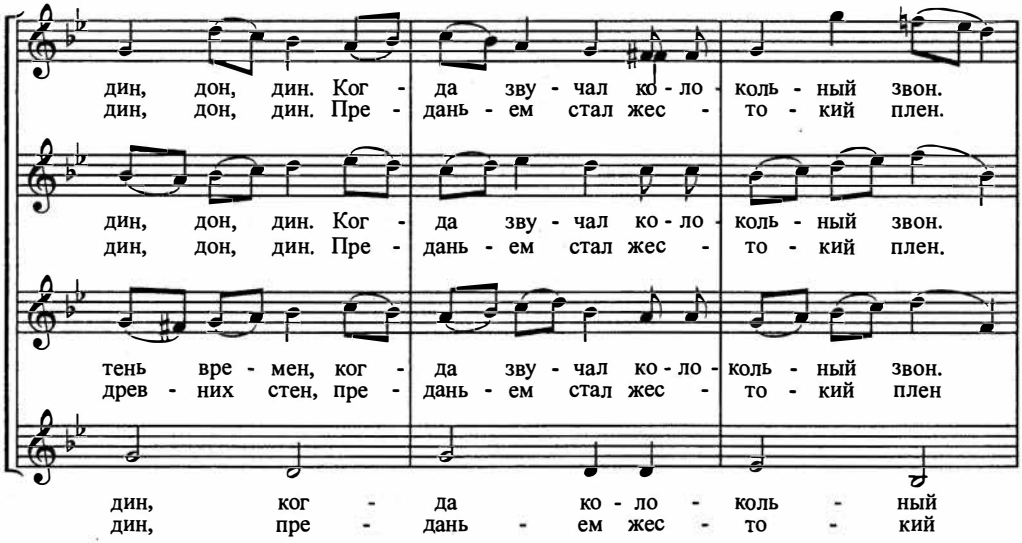

# 4. Черный монах

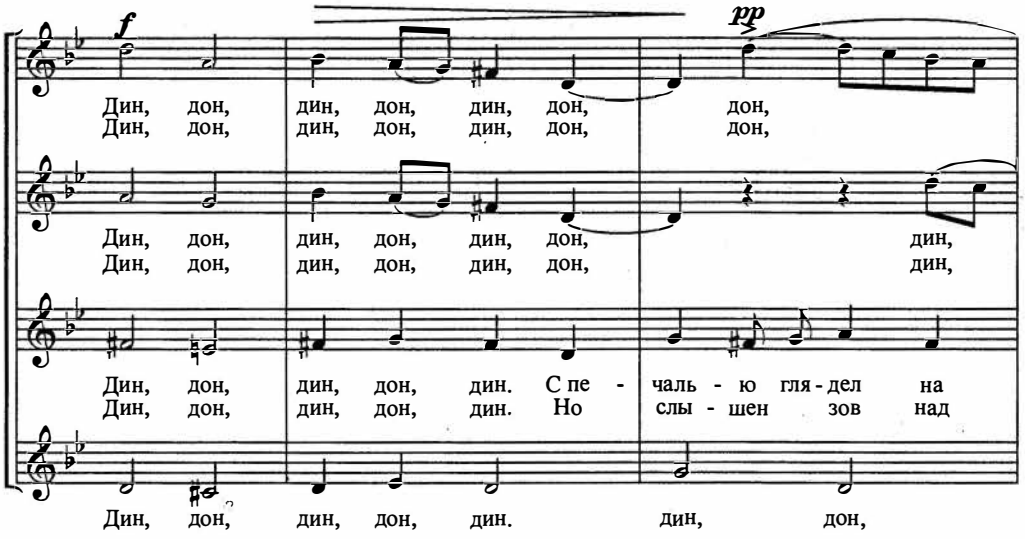
## Уэльская народная песня

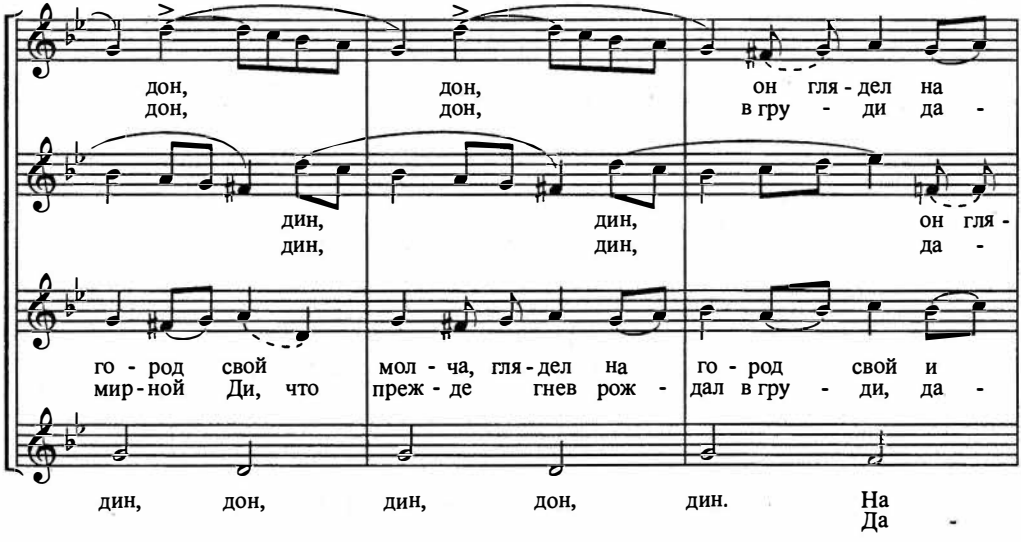
**Обработка Дж. Боутона**
**Переложение для детского хора В. Самарина**

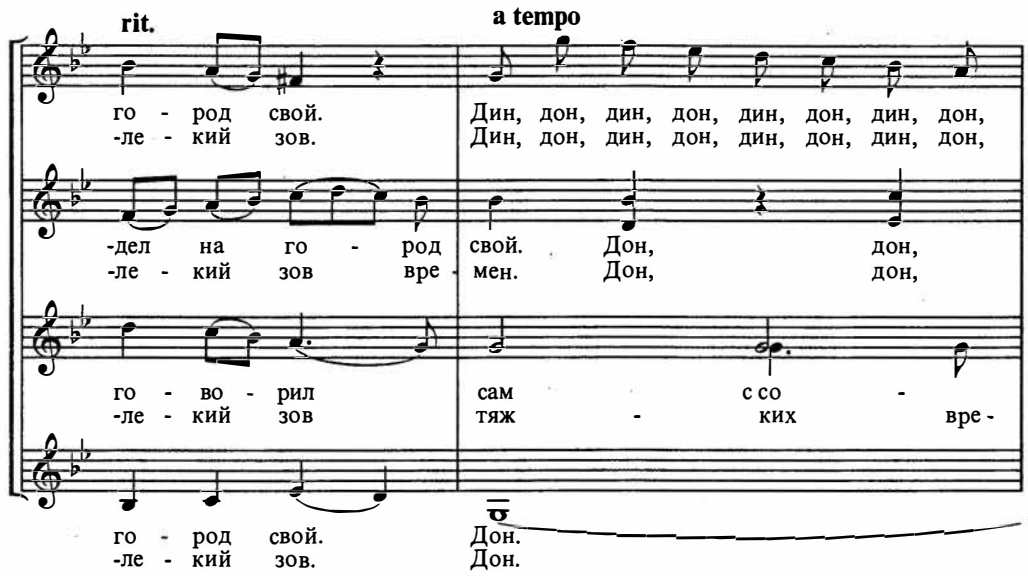


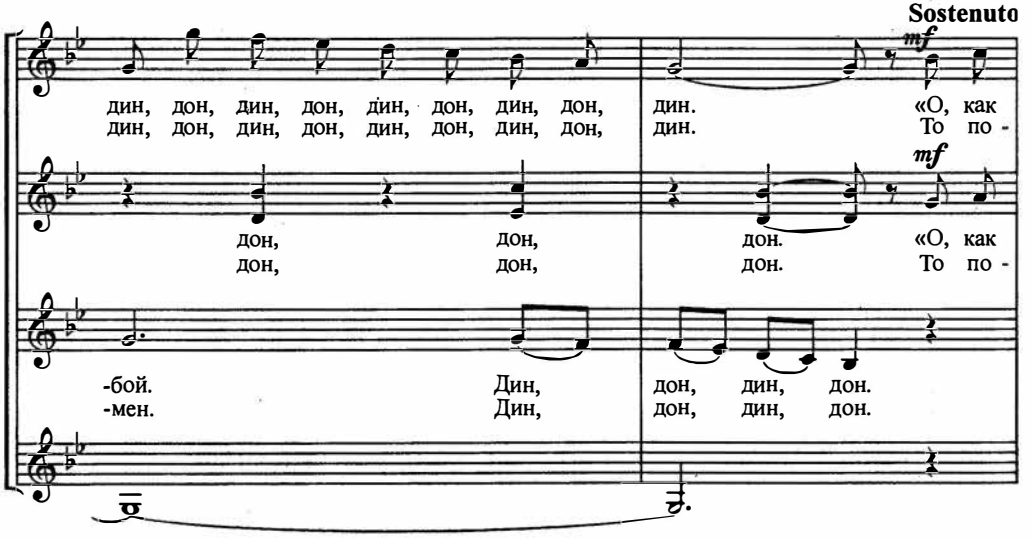

pp
дин, дон, дин, дон,
дин, дон, дин, дон,
pp
дин, дон, дин, дон,
дин, дон, дин, дон,
mf
Шел чер - ный мо - нах, как
про - шли ве - ка у
p
дин, дон,
дин, дон,
дин, дон,
дин, дон,

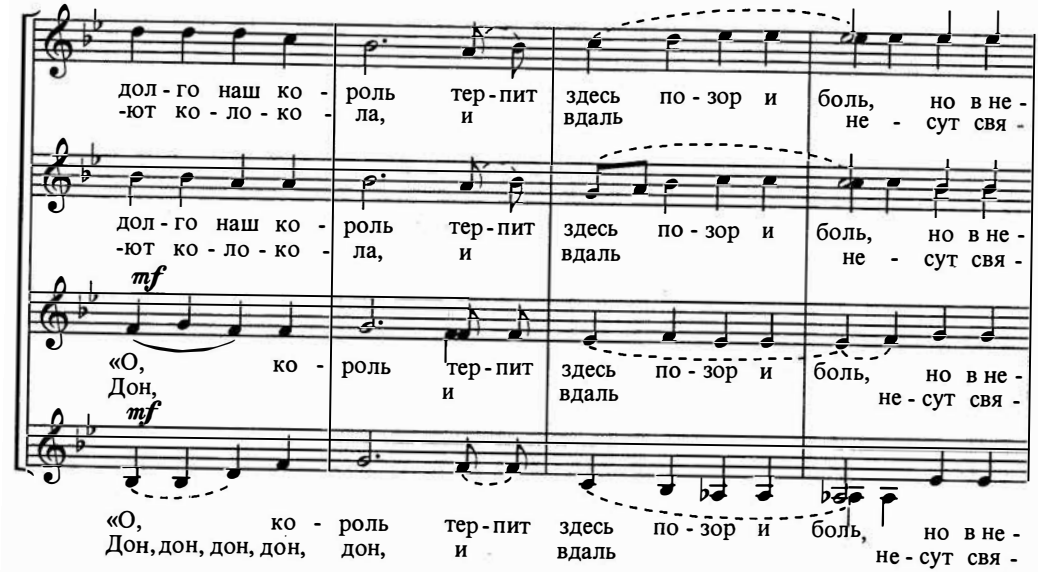

дин, дон, дин. Ког - да зву - чал ко - ло - коль - ный звон.
дин, дон, дин. Пре - дань - ем стал жес - то - кий плен.
дин, дон, дин. Ког - да зву - чал ко - ло - коль - ный звон.
дин, дон, дин. Пре - дань - ем стал жес - то - кий плен.
тень вре - мен, ког - да зву - чал ко - ло - коль - ный звон.
древ - них стен, пре - дань - ем стал жес - то - кий плен
дин, ког - да ко - ло - коль - ный
дин, пре - дань - ем жес - то - кий

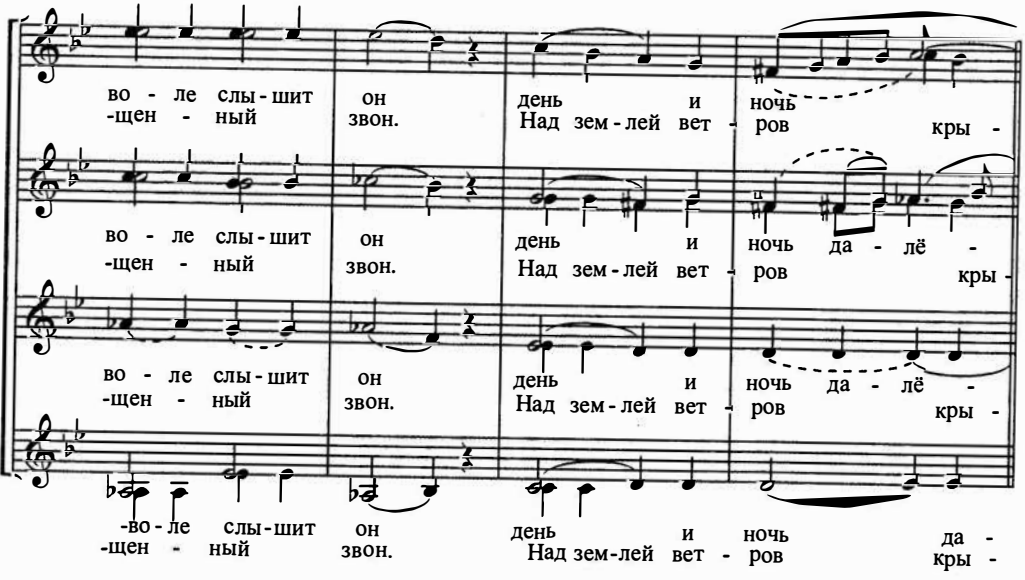

f
pp
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дон,
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дон,
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин,
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин,
Дин, дон, дин, дон, дин. С пе - чаль - ю гля - дел на
Дин, дон, дин, дон, дин. Но слы - шен зов над
Дин, дон, дин, дон, дин. дин, дон,

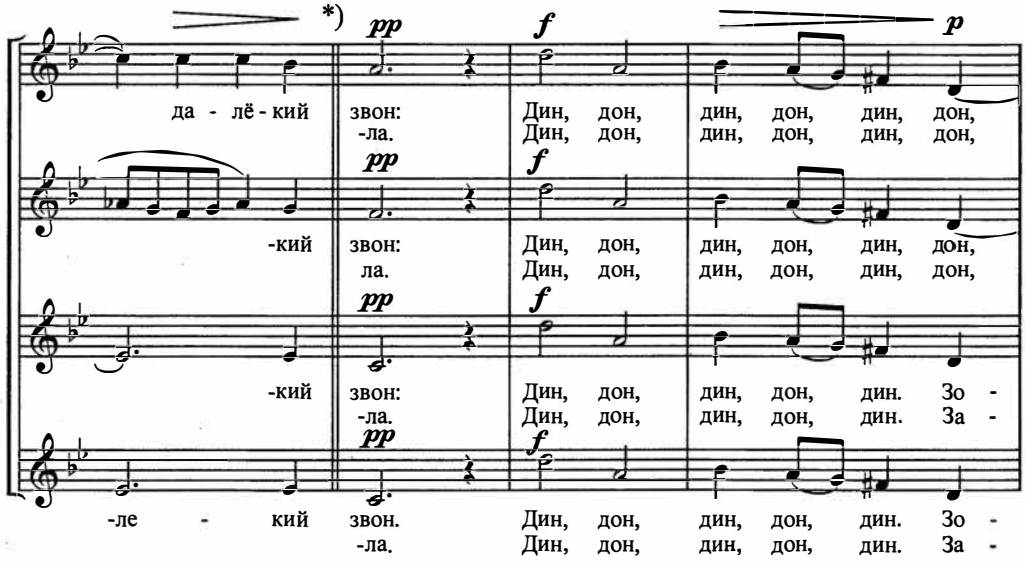

дон, дон, он гля - дел на
дон, дон, в гру - ди да -
дин, дин, он гля -
дин, дин, да -
го - род свой мол - ча, гля - дел на го - род свой и
мир - ной Ди, что преж - де гнев рож - дал в гру - ди, да -
дин, дон, дин, дон, дин. На
Да -

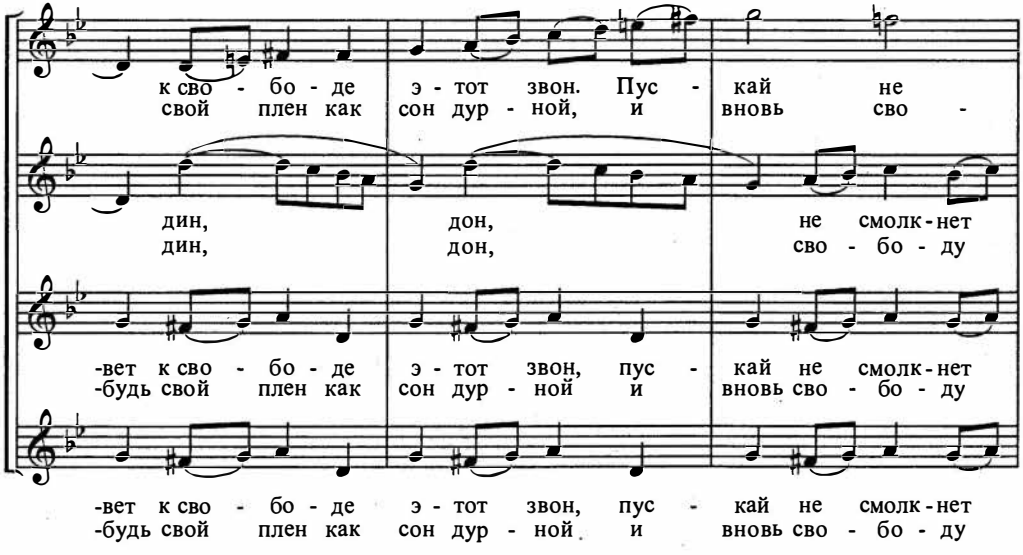

rit.
a tempo
го - род свой.
-ле - кий зов.
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон,
Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон,
-дел на го - род свой. Дон, дон,
-ле - кий зов вре - мен. Дон, дон,
го - во - рил сам со -
-ле - кий зов тяж - ких вре -
го - род свой. Дон.
-ле - кий зов. Дон.


Sostenuto
mf
дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон,
дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон,
дин. «О, как
дин. То по -
mf
дон, дон, дон. «О, как
дон, дон, дон. То по -
-бой. Дин, дон, дин, дон.
-мен. Дин, дон, дин, дон.

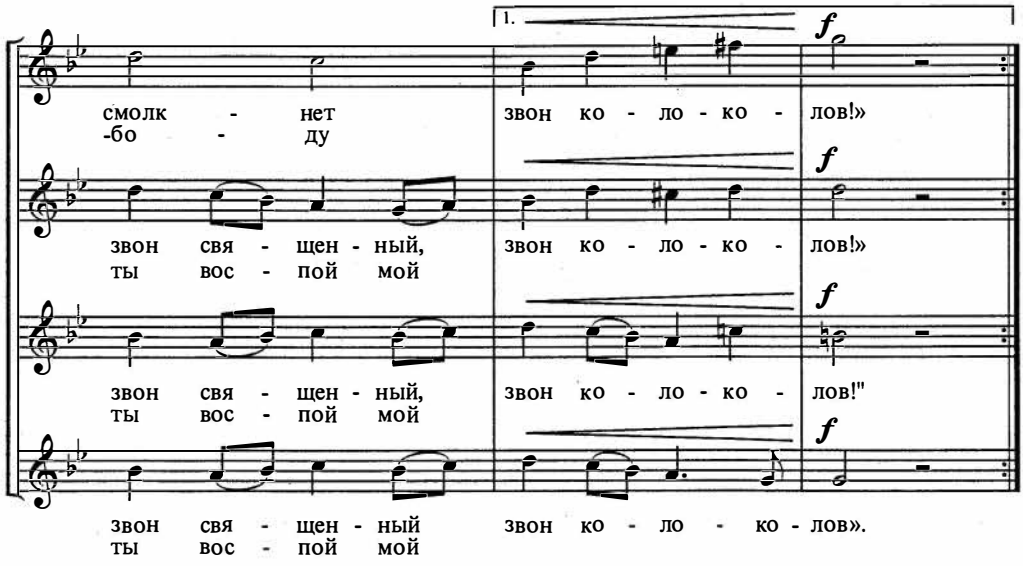

дол - го наш ко - роль тер - пит здесь по - зор и боль, но в не -
-ют ко - ло - ко - ла, и вдаль не - сут свя -
дол - го наш ко - роль тер - пит здесь по - зор и боль, но в не -
-ют ко - ло - ко - ла, и вдаль не - сут свя -
mf
«О, ко - роль тер - пит здесь по - зор и боль, но в не -
Дон, и вдаль не - сут свя -
mf
«О, ко - роль тер - пит здесь по - зор и боль, но в не -
Дон, дон, дон, дон, дон, и вдаль не - сут свя -

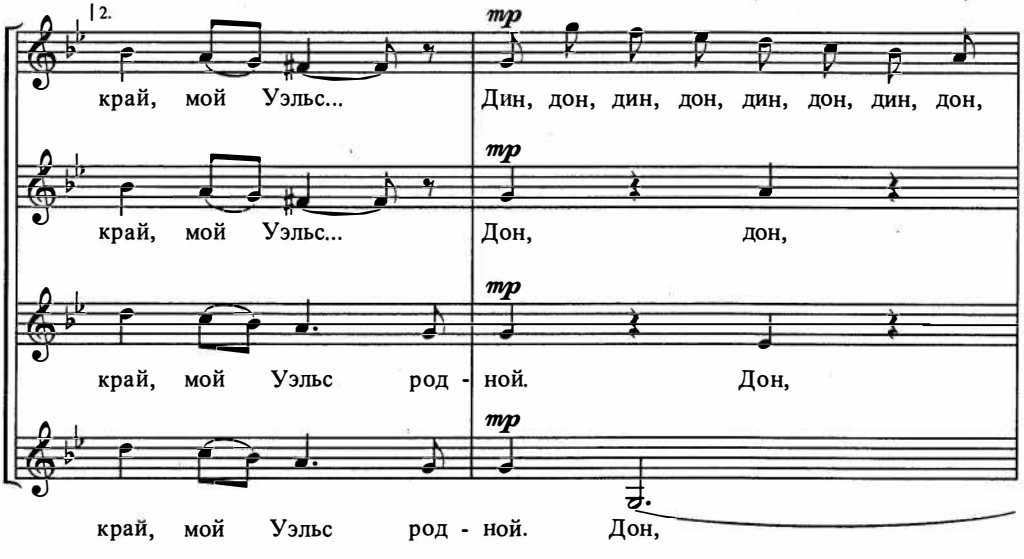

во - ле слы - шит он день и ночь
-щен - ный звон. Над зем - лей вет - ров кры -
во - ле слы - шит он день и ночь да - лё -
-щен - ный звон. Над зем - лей вет - ров кры -
во - ле слы - шит он день и ночь да - лё -
-щен - ный звон. Над зем - лей вет - ров кры -
-во - ле слы - шит он день и ночь да -
-щен - ный звон. Над зем - лей вет - ров кры -

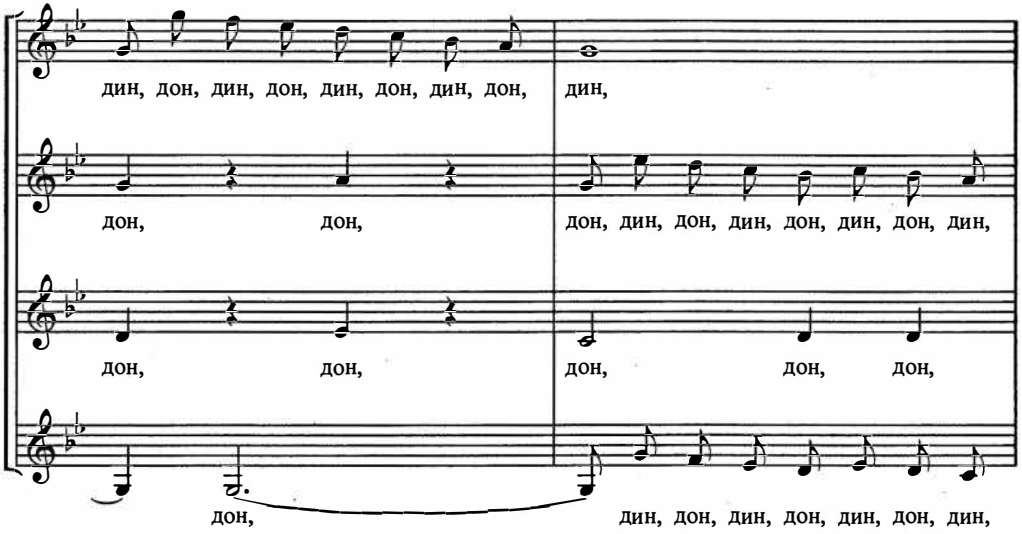


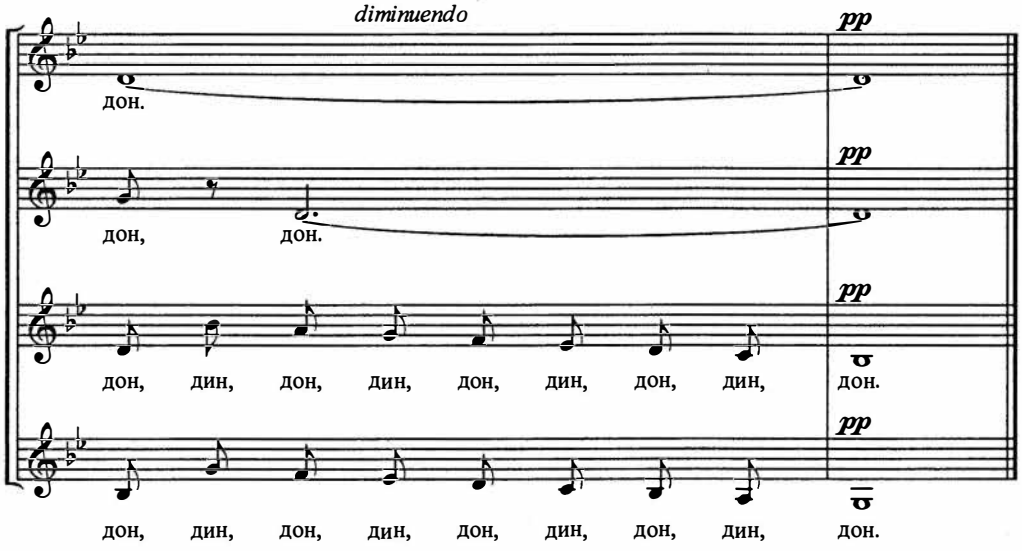




* При повторении этот такт опускается.


1.
f
смолк - нет звон ко - ло - ко - лов!»
-бо - ду
звон свя - щен - ный, звон ко - ло - ко - лов!»
ты вос - пой мой
звон свя - щен - ный, звон ко - ло - ко - лов!"
ты вос - пой мой
звон свя - щен - ный звон ко - ло - ко - лов».
ты вос - пой мой


2.
mp
край, мой Уэльс... Дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон,
край, мой Уэльс... Дон, дон,
край, мой Уэльс род - ной. Дон,
край, мой Уэльс род - ной. Дон,

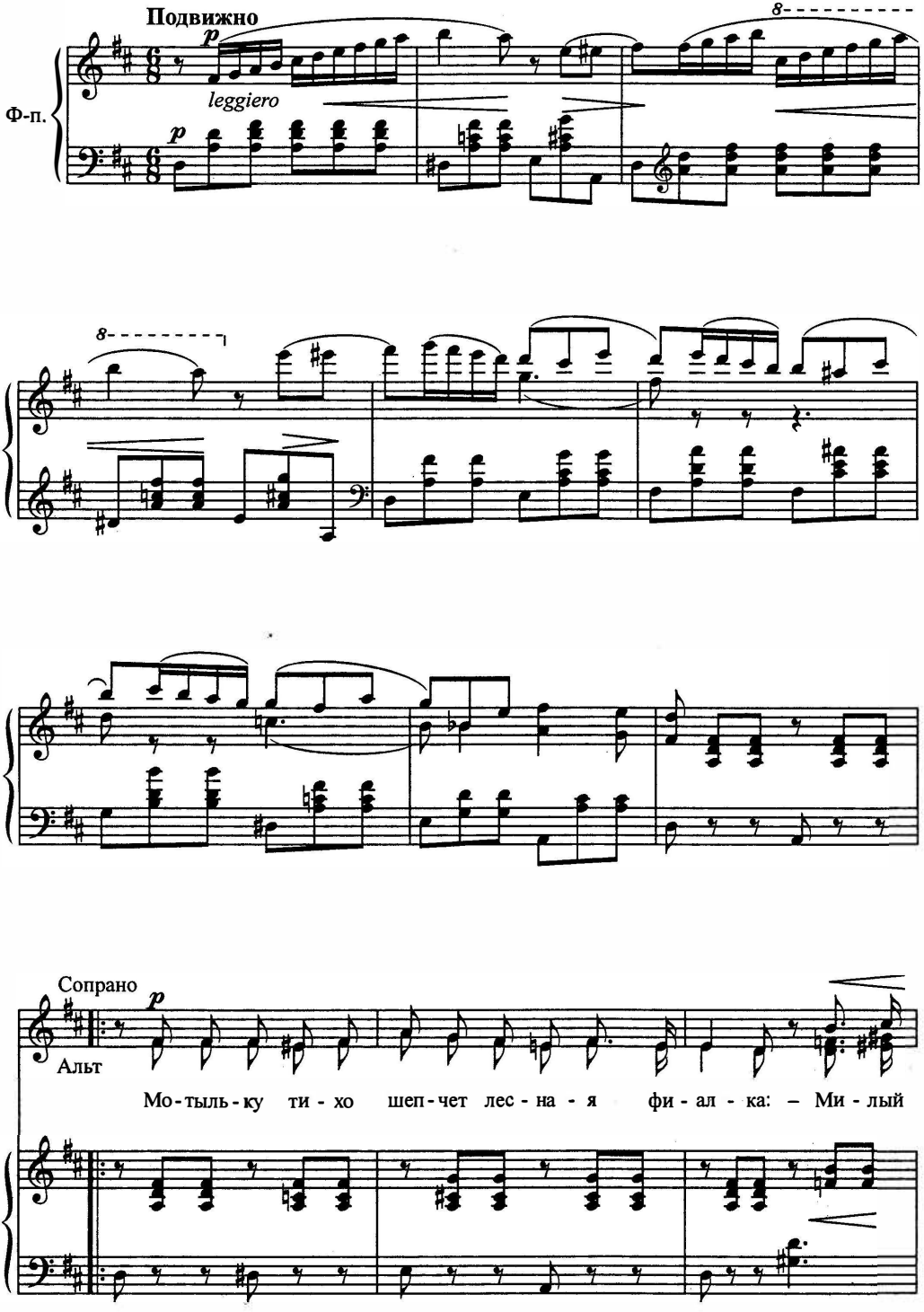

дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин,
дон, дон, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин,
дон, дон, дон, дон, дон,
дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин,

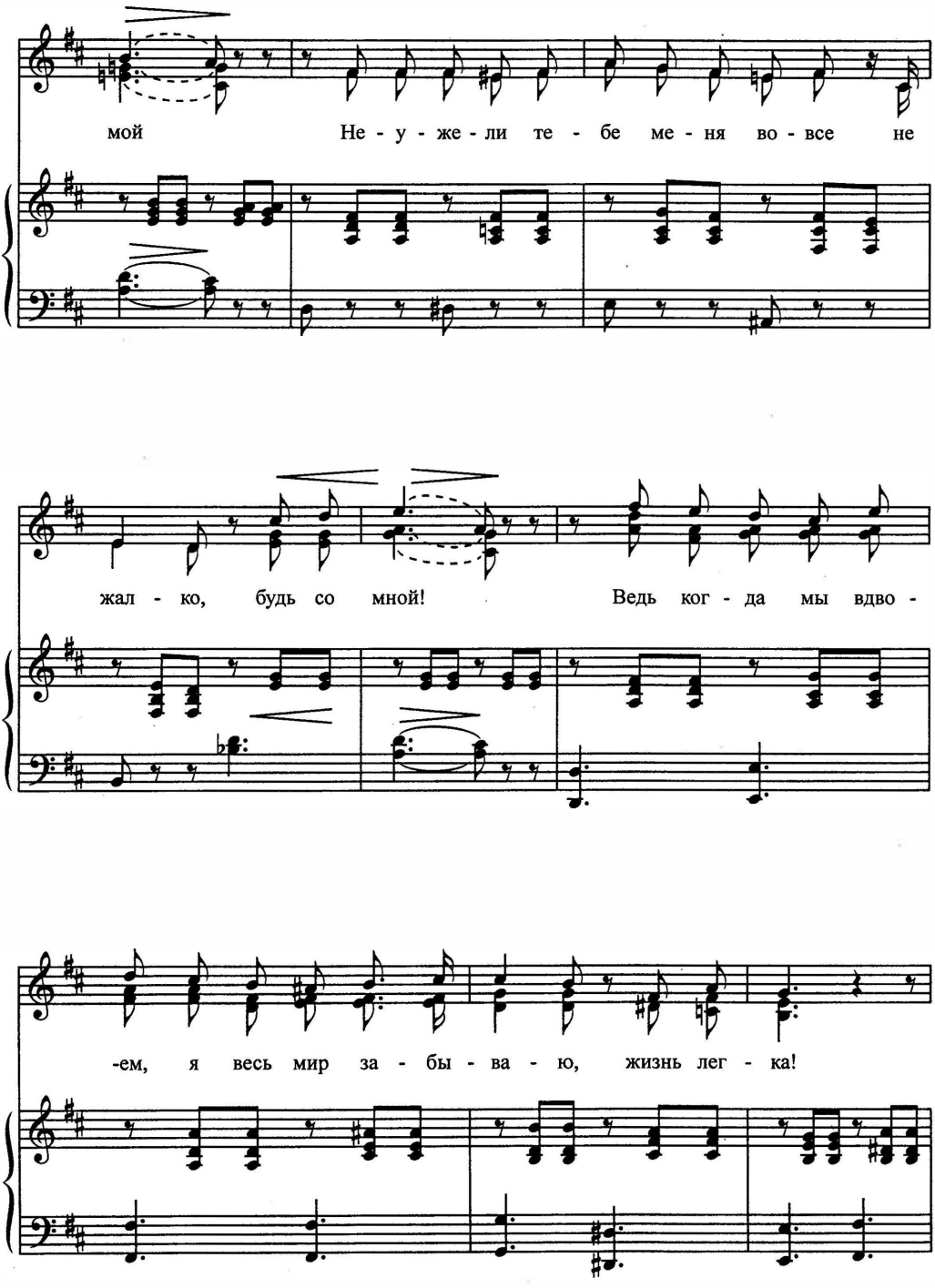

diminuendo
pp
дон.
дон, дон.
дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон.
дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон, дин, дон.

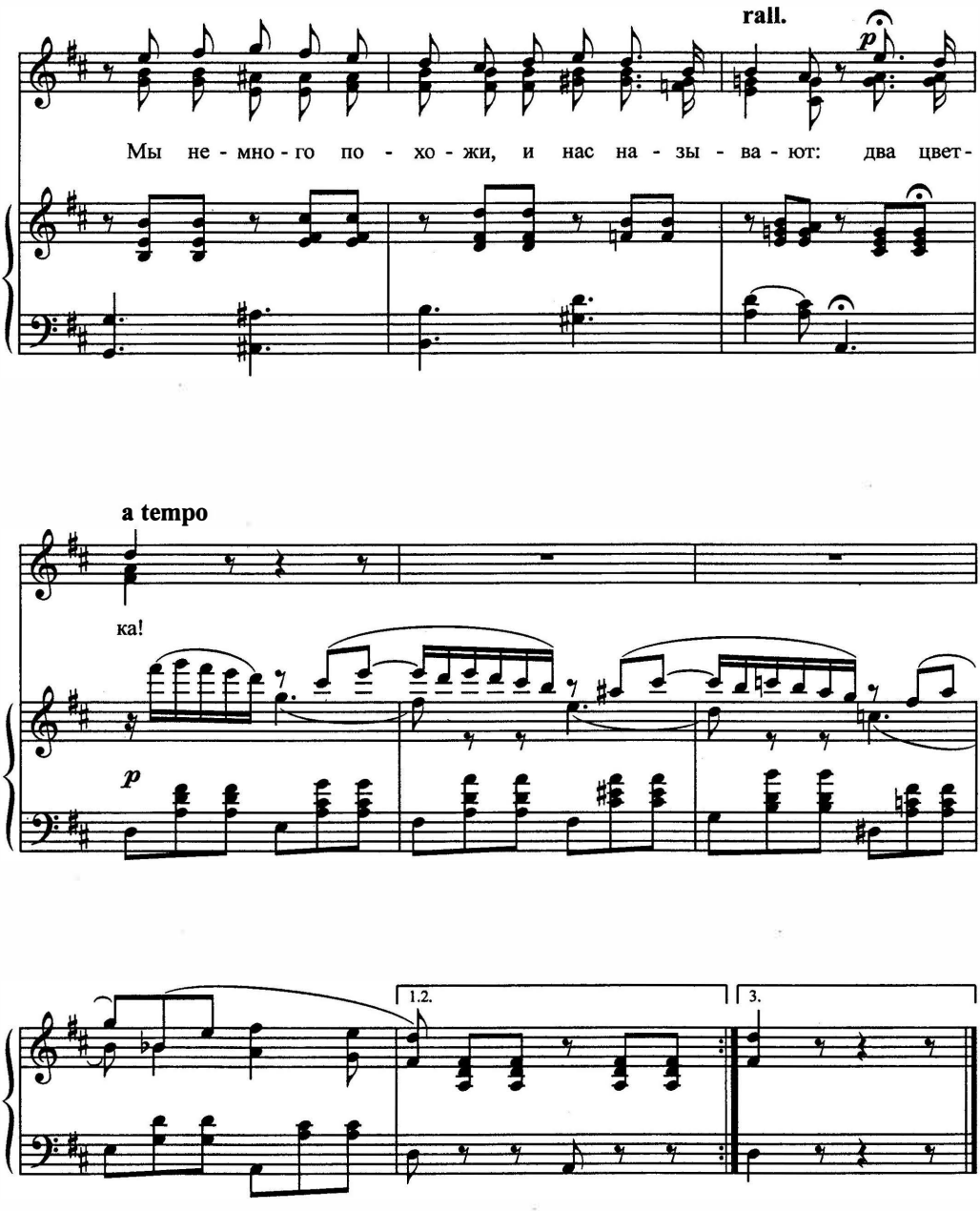
# 5. Мотылек и фиалка

Слова В. ГЮГО

Музыка Г. ФОРЕ

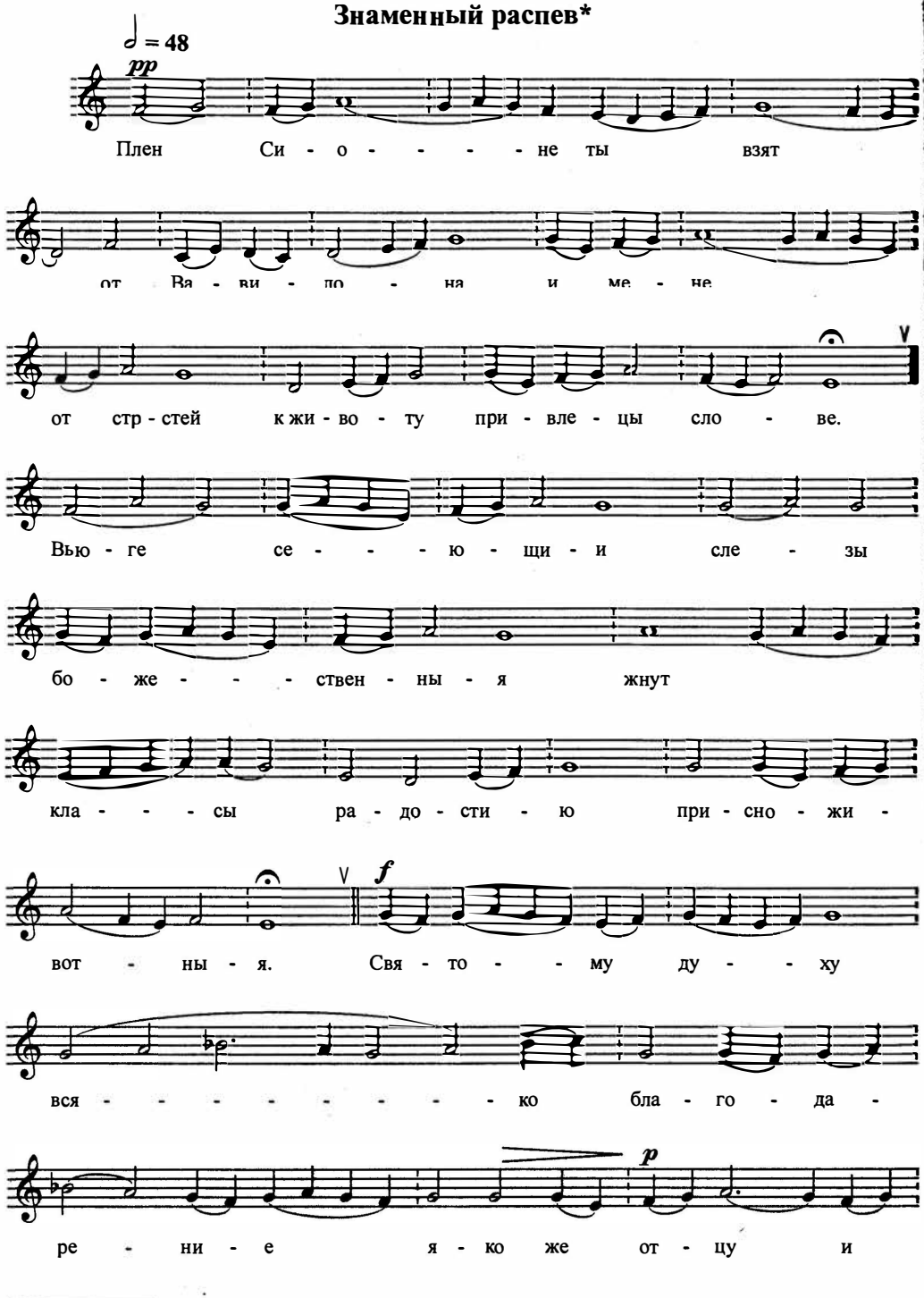



мой Не - у - же - ли те - бе ме - ня во - все не
жал - ко, будь со мной! Ведь ког - да мы вдво -
-ем, я весь мир за - бы - ва - ю, жизнь лег - ка!

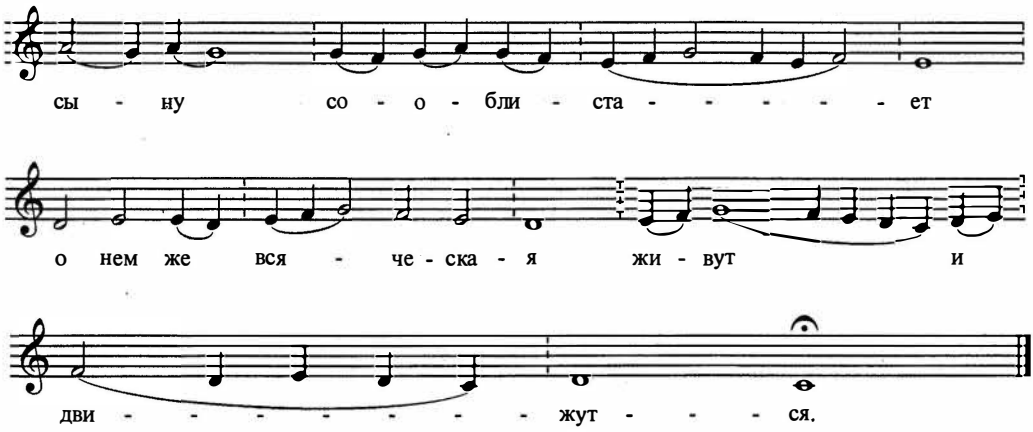

rall.
p
Мы не - мно - го по - хо - жи, и нас на - зы - ва - ют: два цвет -
a tempo
ка!
p
1.2.
3.

# 6. Степенна

## Знаменный распев*



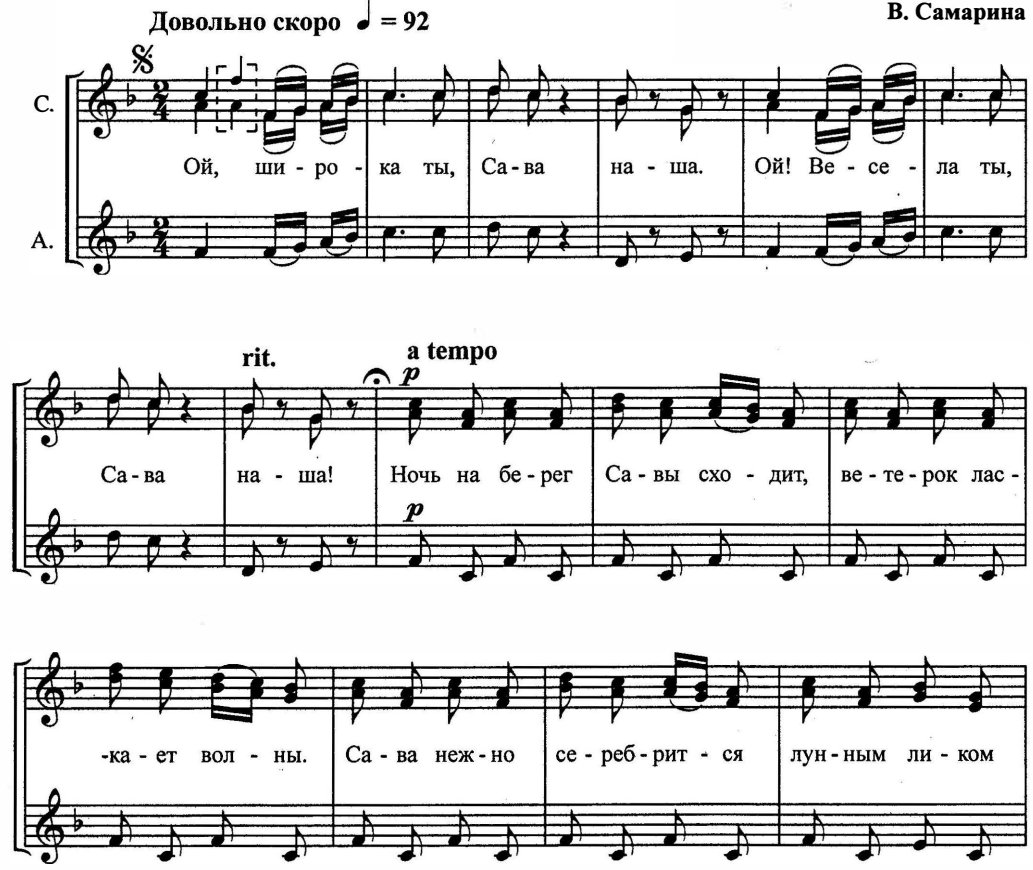

* XII—XIV вв.

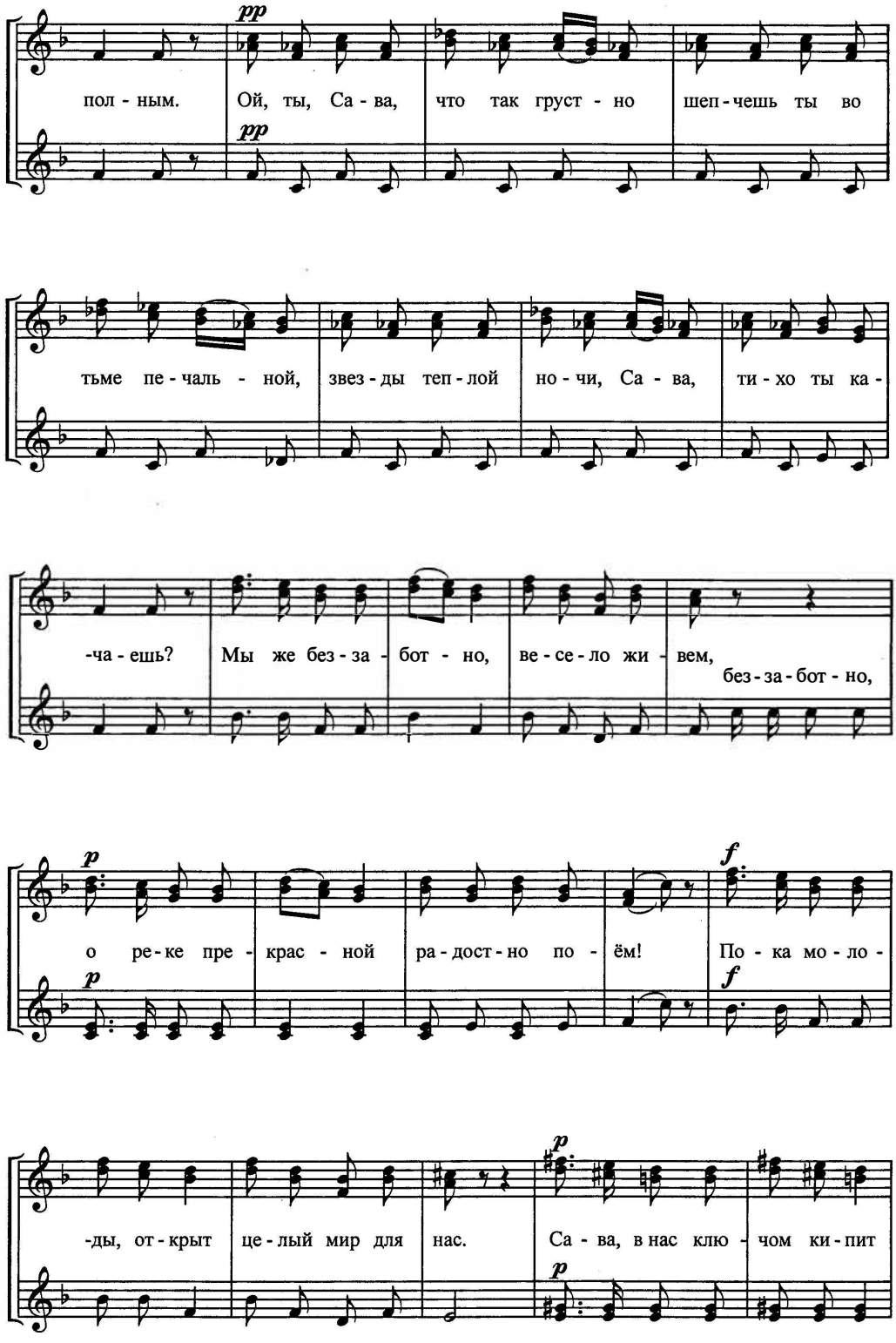


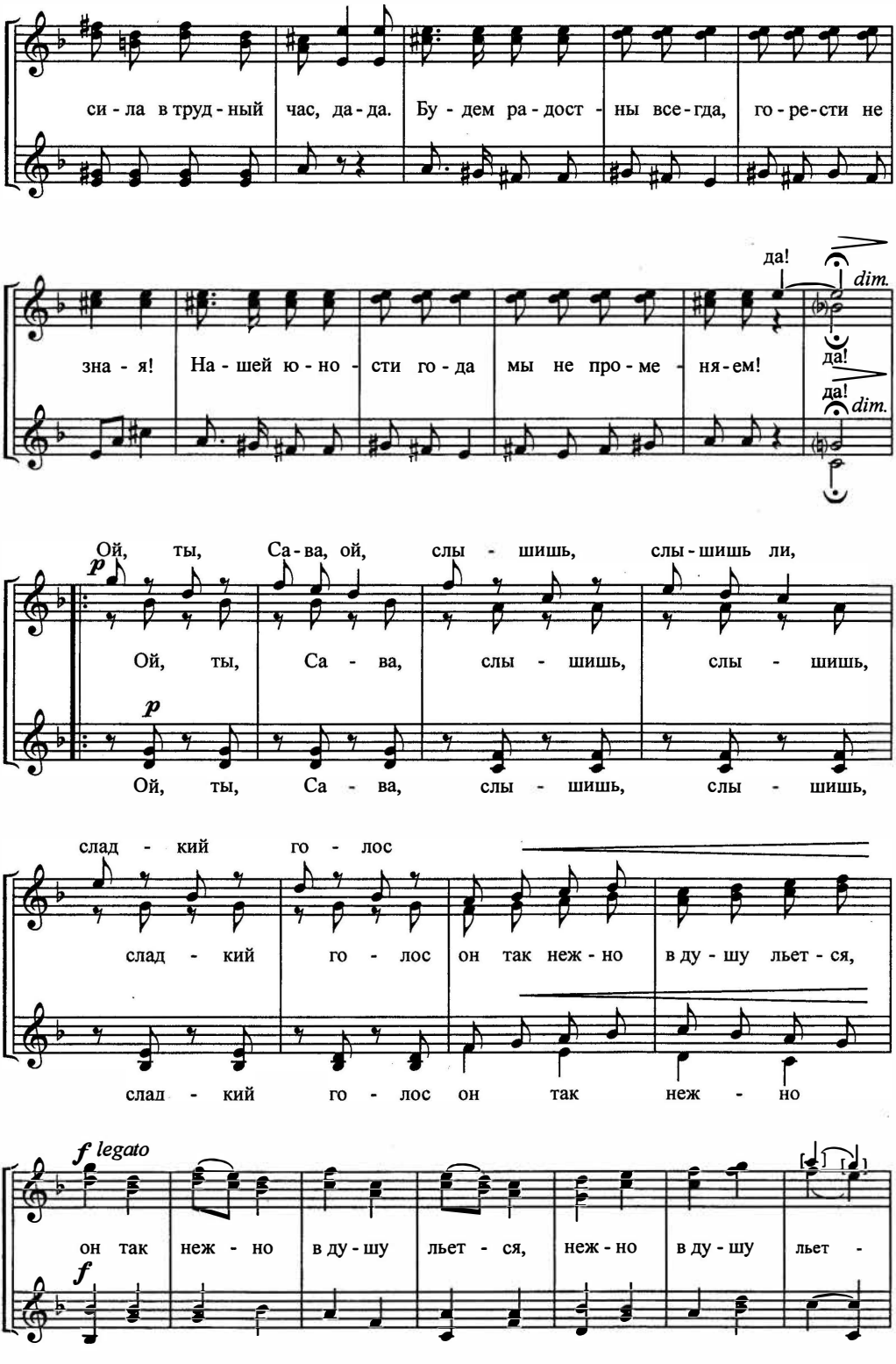

# 7. Вечер на Саве

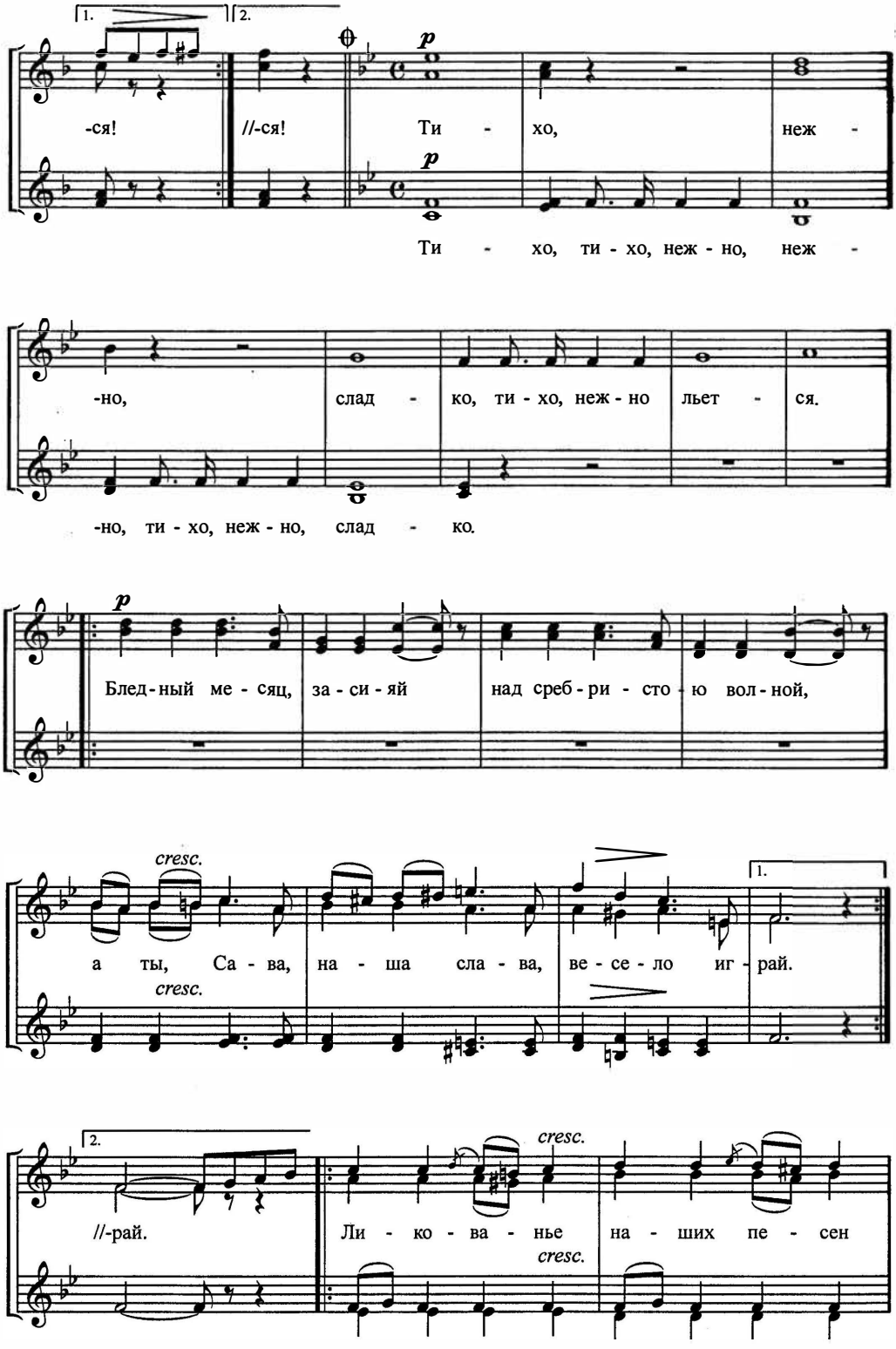
## Сербская народная песня

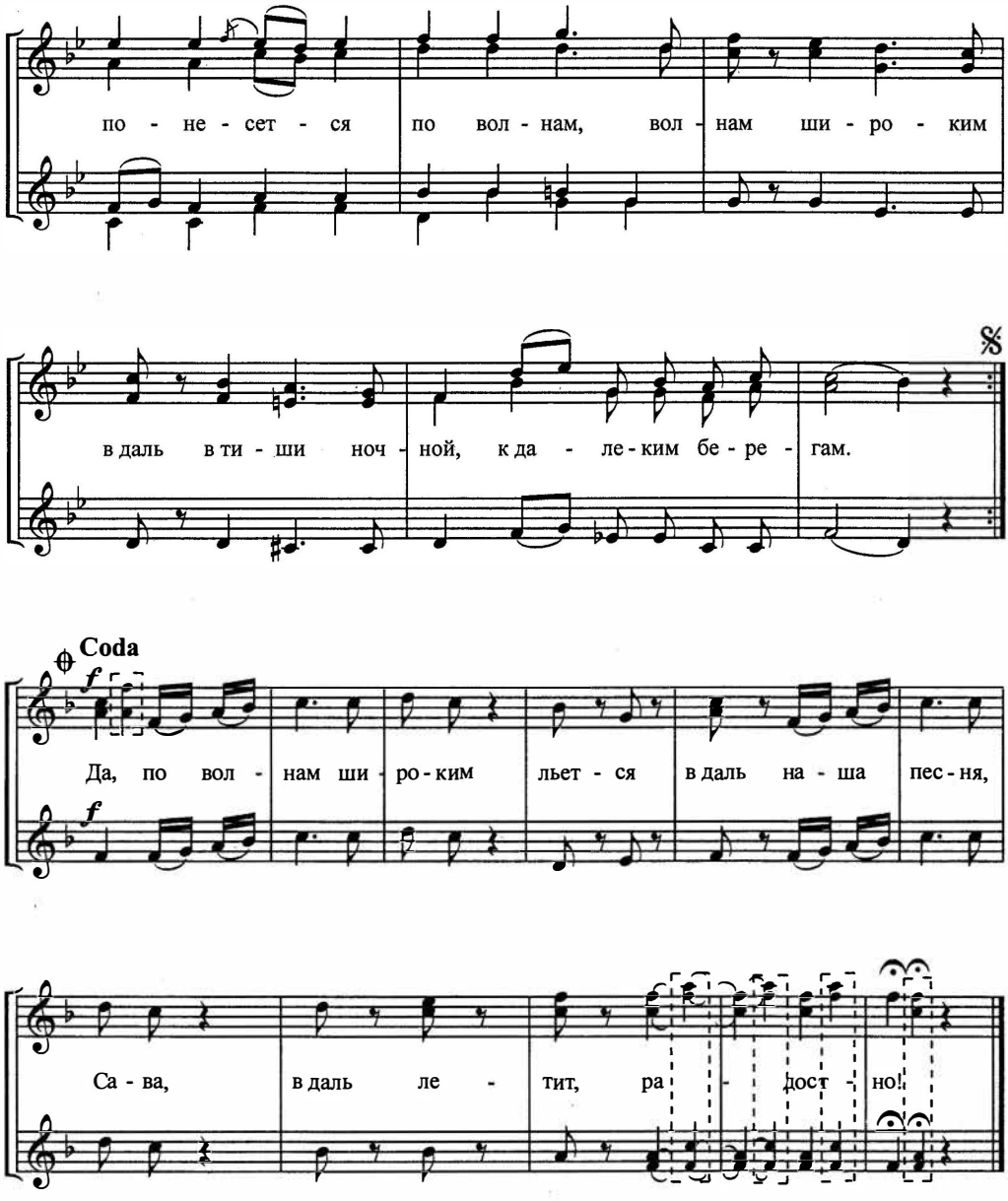
**Обработка А. Архангельского**
**Аранжировка для детского хора**
**В. Самарина**




pp
пол - ным.
Ой, ты, Са - ва,
что так груст - но
шеп - чешь ты во
pp
тьме пе - чаль - ной,
звез - ды теп - лой
но - чи, Са - ва,
ти - хо ты ка -
-ча - ешь?
Мы же без - за -
бот - но,
ве - се - ло жи - вем,
без - за - бот - но,
p
о ре - ке пре -
крас - ной
ра - дост - но по -
ём!
f
По - ка мо - ло -
p
f
-ды, от - крыт
це - лый мир для
нас.
p
Са - ва, в нас клю -
чом ки - пит
p


си - ла в труд - ный час, да - да. Бу - дем ра - дост - ны все - гда, го - ре - сти не
да!
dim.
зна - я! На - шей ю - но - сти го - да мы не про - ме - ня - ем!
да!
да!
dim.
Ой, ты, Са - ва, ой, слы - шишь, слы - шишь ли,
p
Ой, ты, Са - ва, слы - шишь, слы - шишь,
p
Ой, ты, Са - ва, слы - шишь, слы - шишь,
слад - кий го - лос
слад - кий го - лос он так неж - но в ду - шу льет - ся,
слад - кий го - лос он так неж - но
f legato
он так неж - но в ду - шу льет - ся, неж - но в ду - шу льет -
f

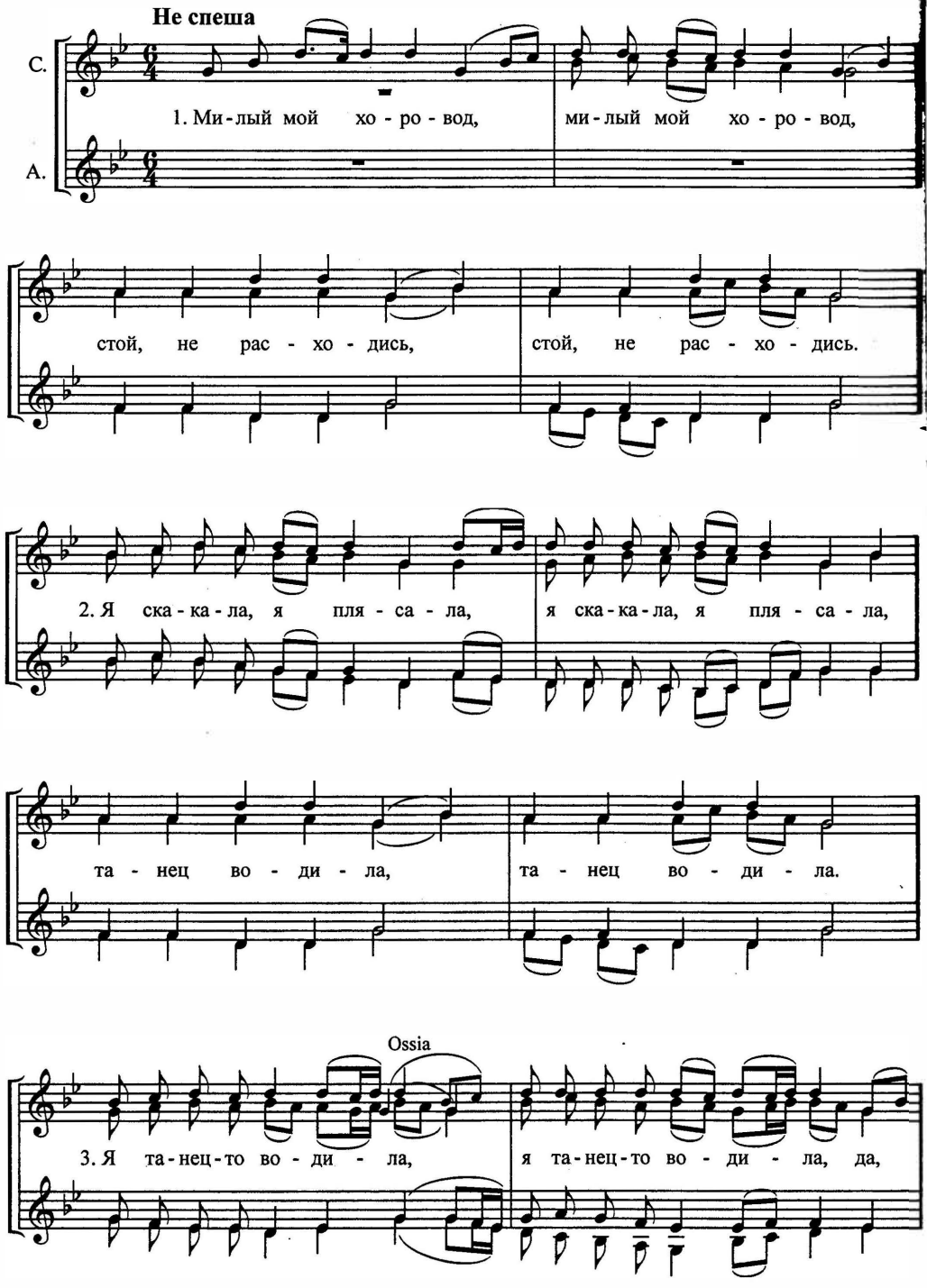

1.
2.
p
-ся!
//-ся!
Ти - хо,
неж -
Ти - хо, ти - хо, неж - но, неж -
-но,
слад - ко, ти - хо, неж - но
льет - ся.
-но, ти - хо, неж - но, слад - ко.
Блед - ный ме - сяц, за - си - яй
над сереб - ри - сто - ю вол - ной,
cresc.
а ты, Са - ва, на - ша сла - ва,
ве - се - ло иг - рай.
//-рай.
Ли - ко - ва - нье
на - ших пе - сен

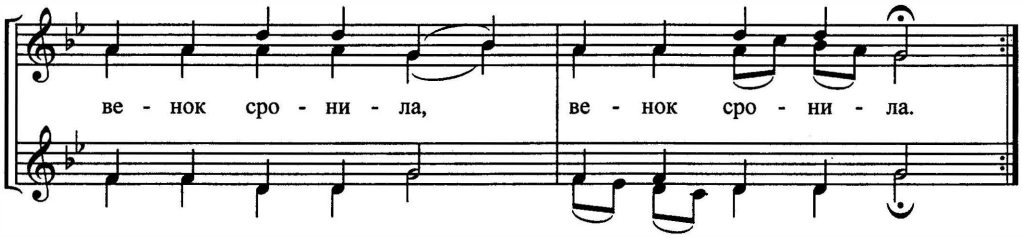

по - не - сет - ся по вол - нам, вол - нам ши - ро - ким
в даль в ти - ши ноч - ной, к да - ле - ким бе - ре - гам.
Coda
Да, по вол - нам ши - ро - ким льет - ся в даль на - ша пес - ня,
Са - ва, в даль ле - тит, ра - дост - но!

# 8. Милый мой хоровод

## Русская народная песня

Обработка В. Самар

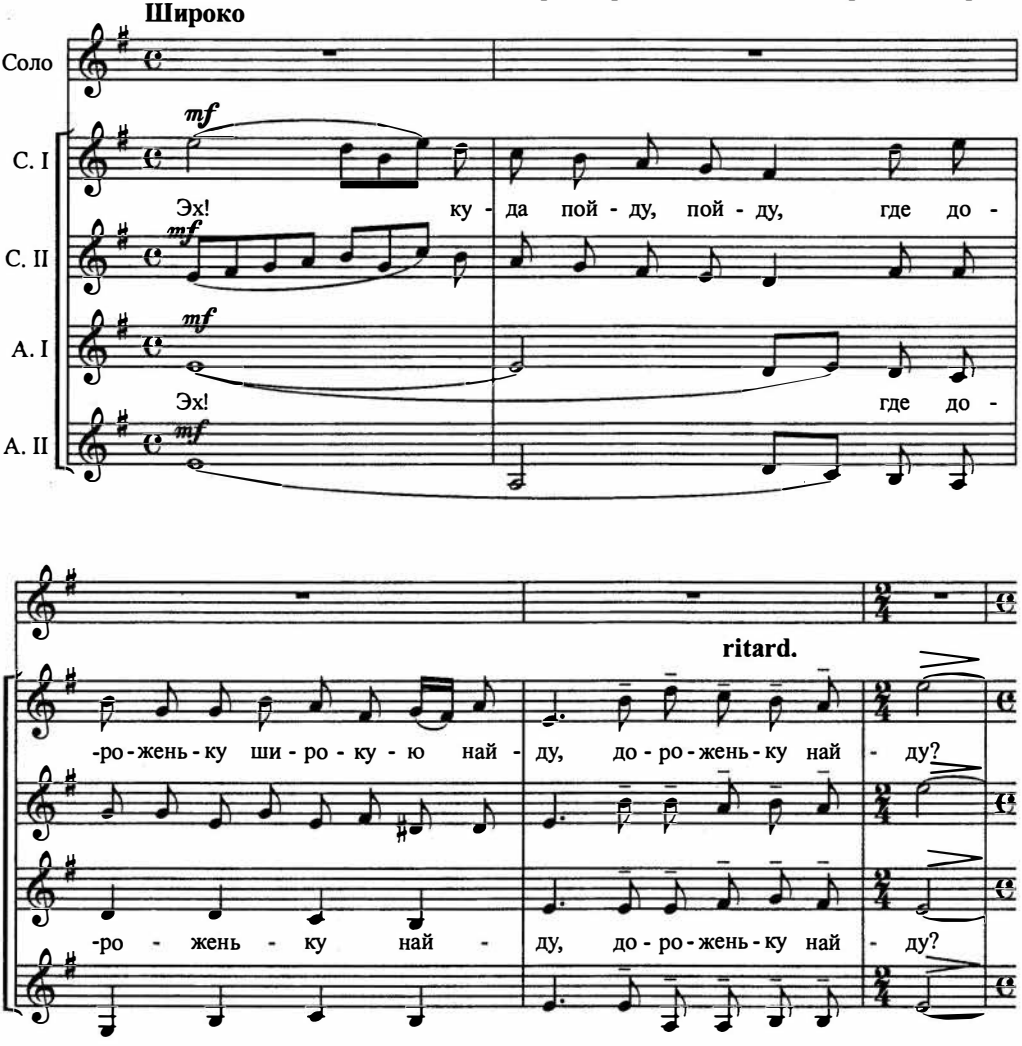


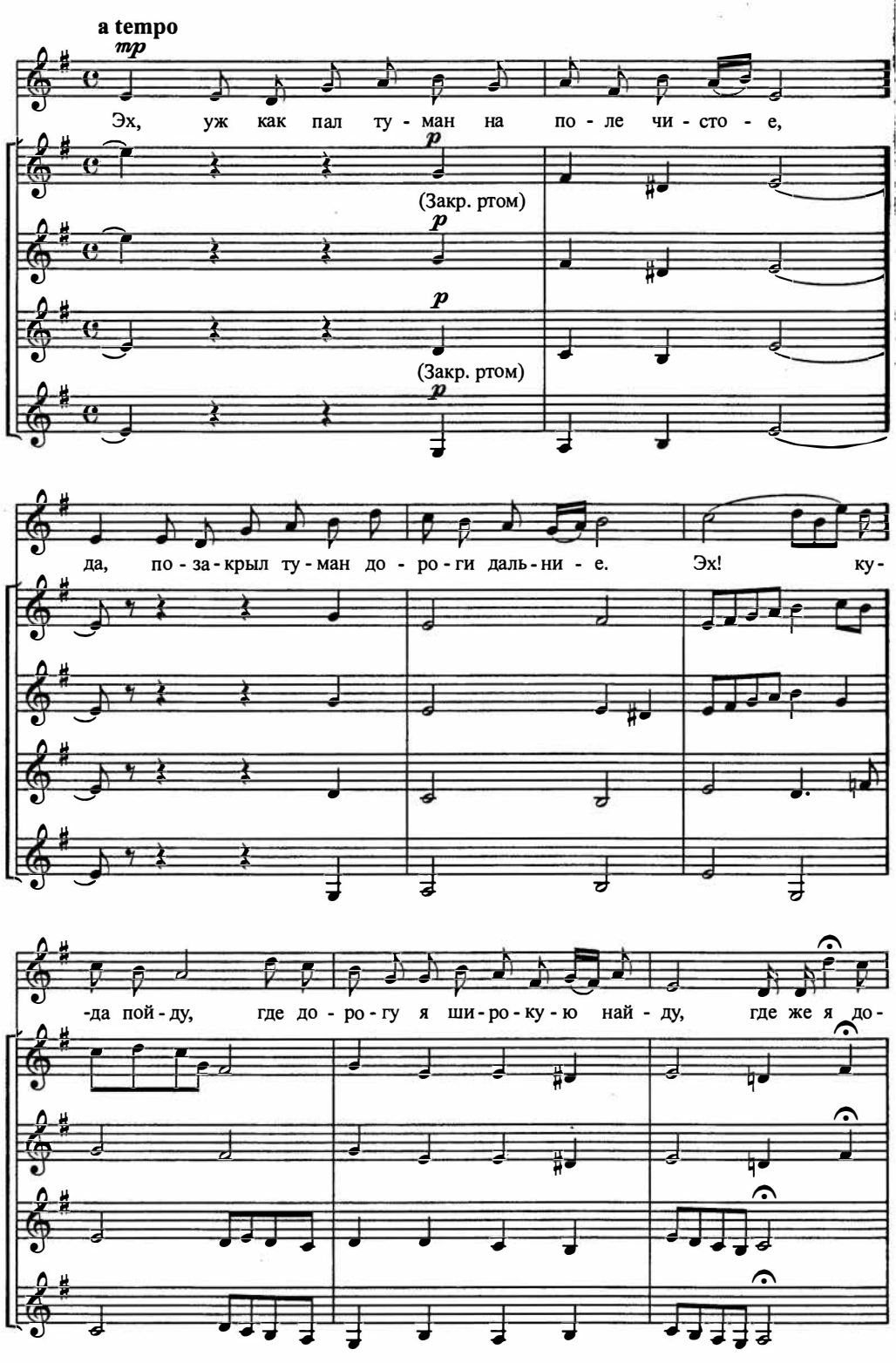


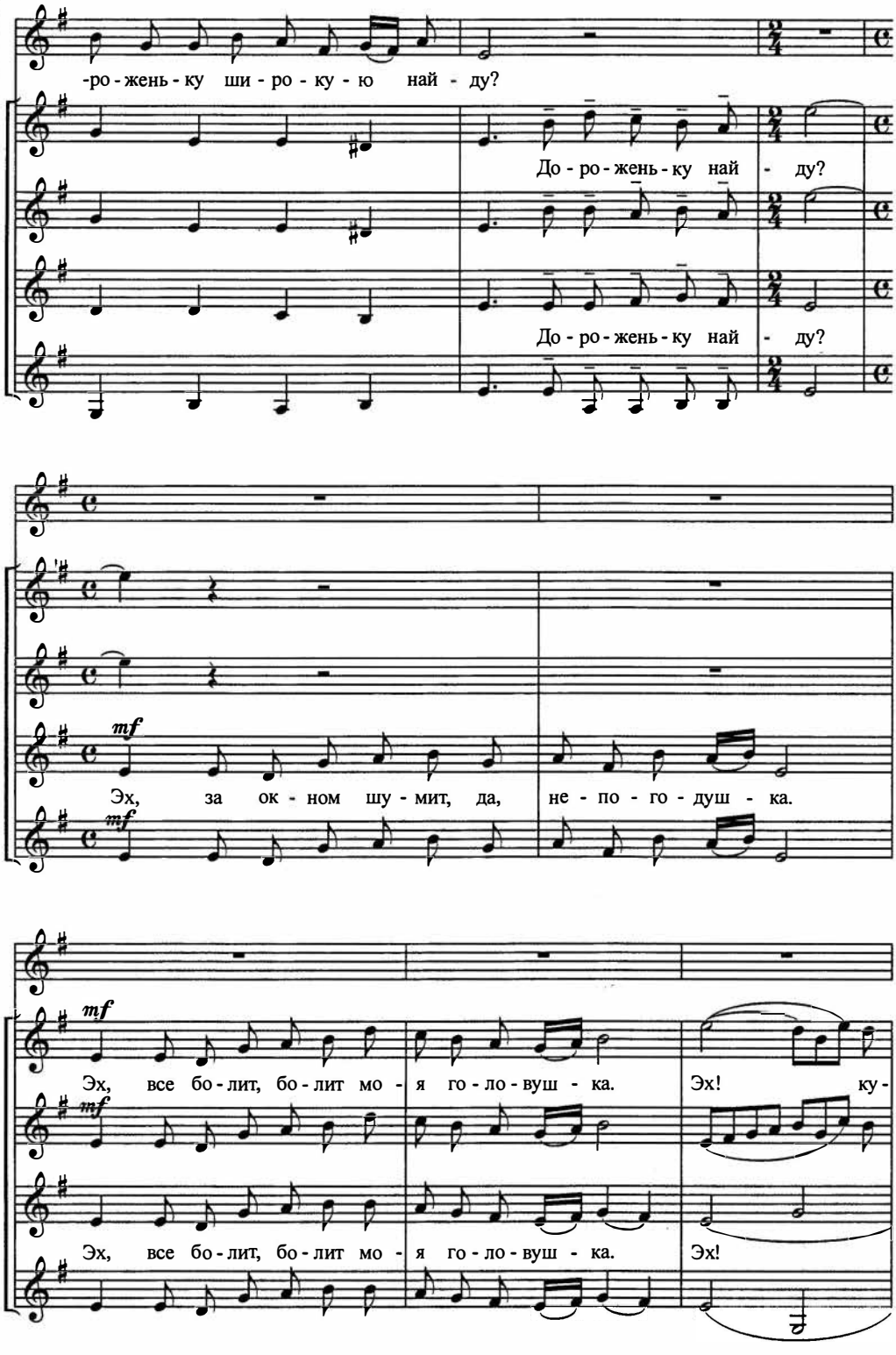

# 9. Уж как пал туман

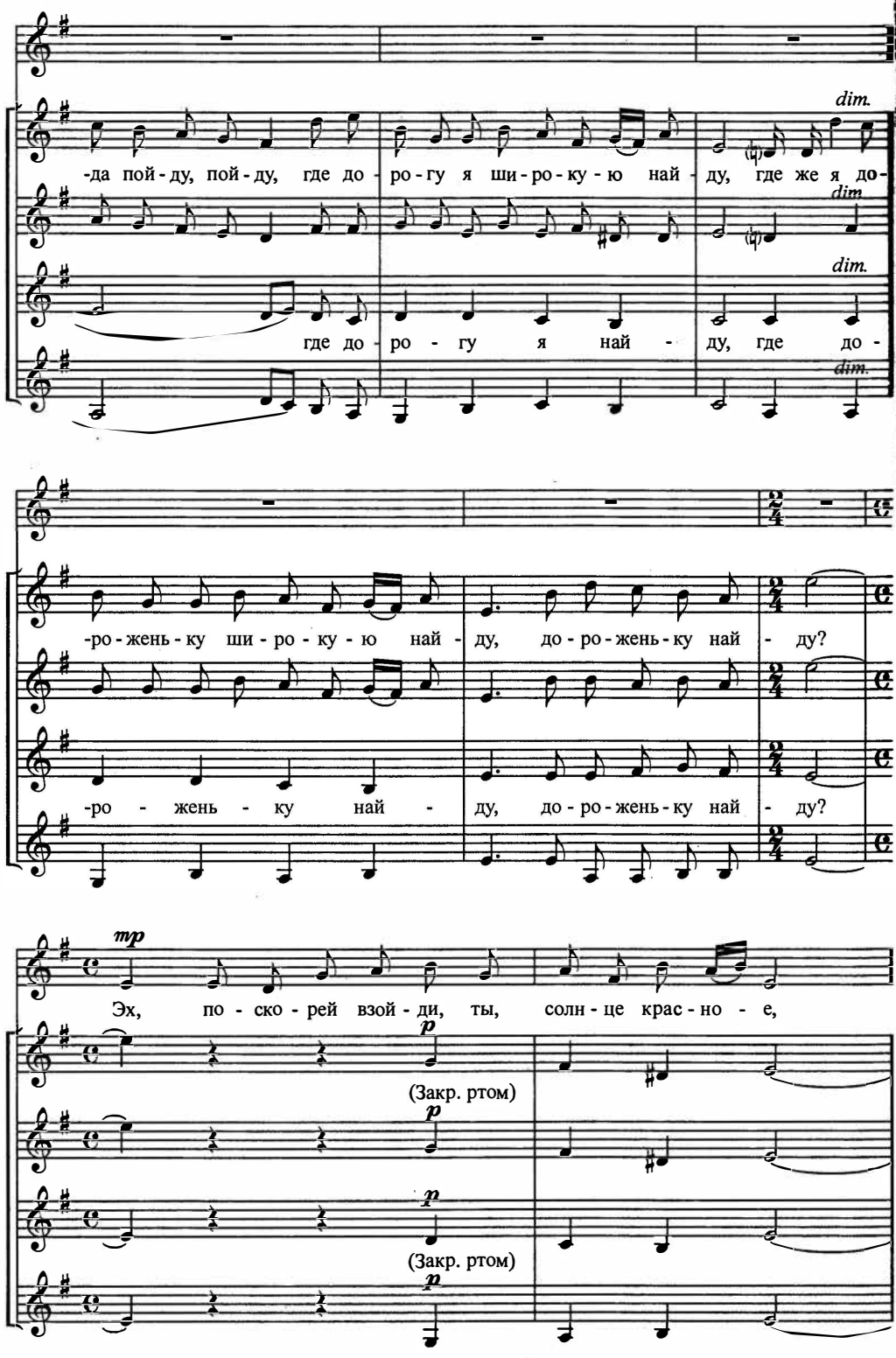
## Русская народная песня

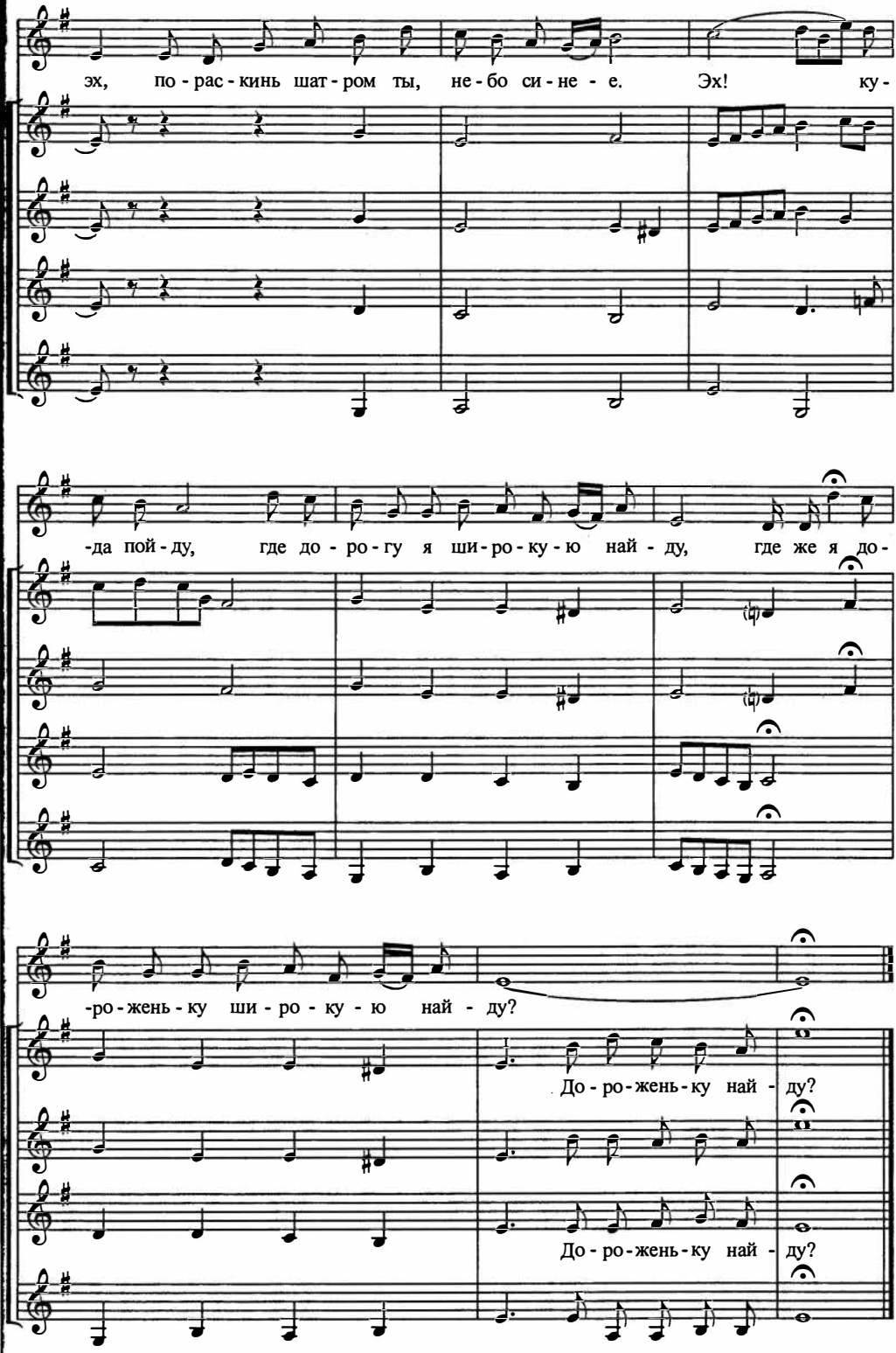
**Обработка И. Шварца**
**Аранжировка для детского хора В. Самарина**




a tempo
mp
Эх, уж как пал ту - ман на по - ле чи - сто - е,
p
(Закр. ртом)
p
p
(Закр. ртом)
p
да, по - за - крыл ту - ман до - ро - ги даль - ни - е. Эх! ку-
-да пой - ду, где до - ро - гу я ши - ро - ку - ю най - ду, где же я до-

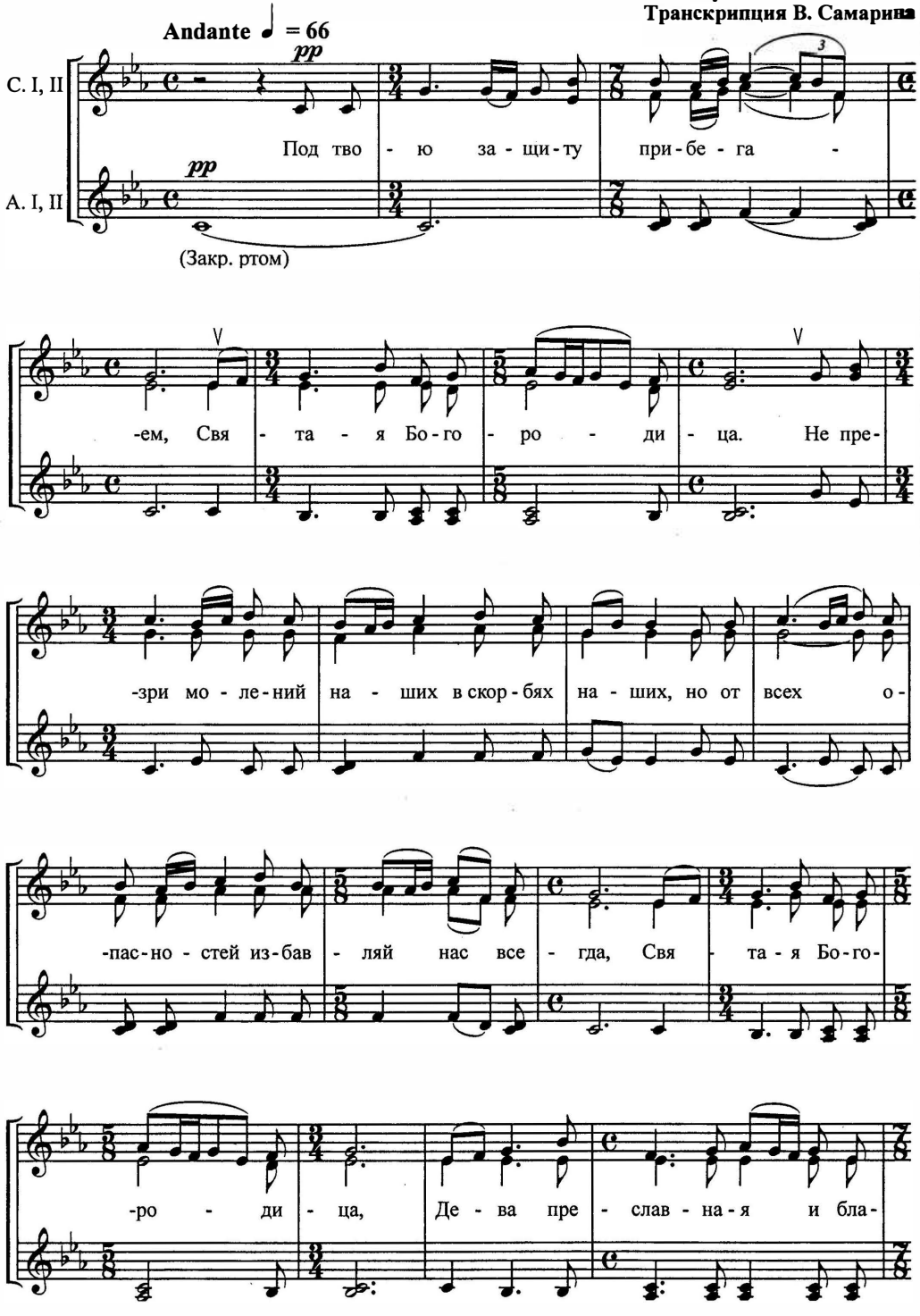

-ро - жень - ку ши - ро - ку - ю най - ду?
До - ро - жень - ку най - ду?
До - ро - жень - ку най - ду?
mf
Эх, за ок - ном шу - мит, да, не - по - го - душ - ка.
mf
Эх, все бо - лит, бо - лит мо - я го - ло - вуш - ка. Эх! ку -
Эх, все бо - лит, бо - лит мо - я го - ло - вуш - ка. Эх!

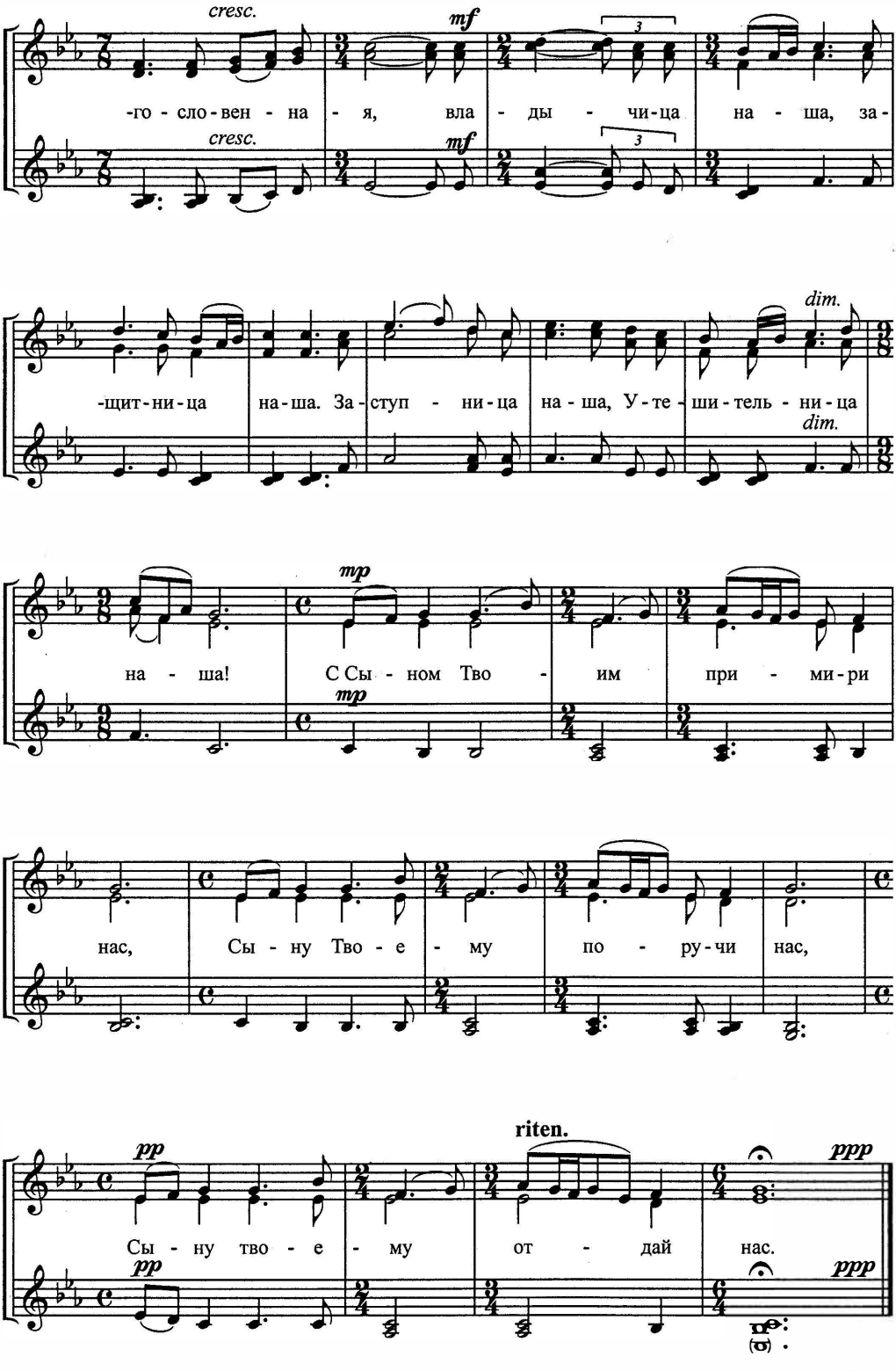

-да пой - ду, пой - ду, где до - ро - гу я ши - ро - ку - ю най - ду, где же я до-
dim.
dim.
dim.
где до - ро - гу я най - ду, где до -
-ро - жень - ку ши - ро - ку - ю най - ду, до - ро - жень - ку най - ду?
-ро - жень - ку най - ду, до - ро - жень - ку най - ду?
mp
Эх, по - ско - рей взой - ди, ты, солн - це крас - но - е,
p
(Закр. ртом)
p
p
(Закр. ртом)
p


эх, по - рас - кинь шат - ром ты, не - бо си - не - е. Эх! ку -
-да пой - ду, где до - ро - гу я ши - ро - ку - ю най - ду, где же я до -
-ро - жень - ку ши - ро - ку - ю най - ду?
До - ро - жень - ку най - ду?
До - ро - жень - ку най - ду?

# 10. Под твою защиту

Музыка С. МОВЧАНА
Транскрипция В. Самарина



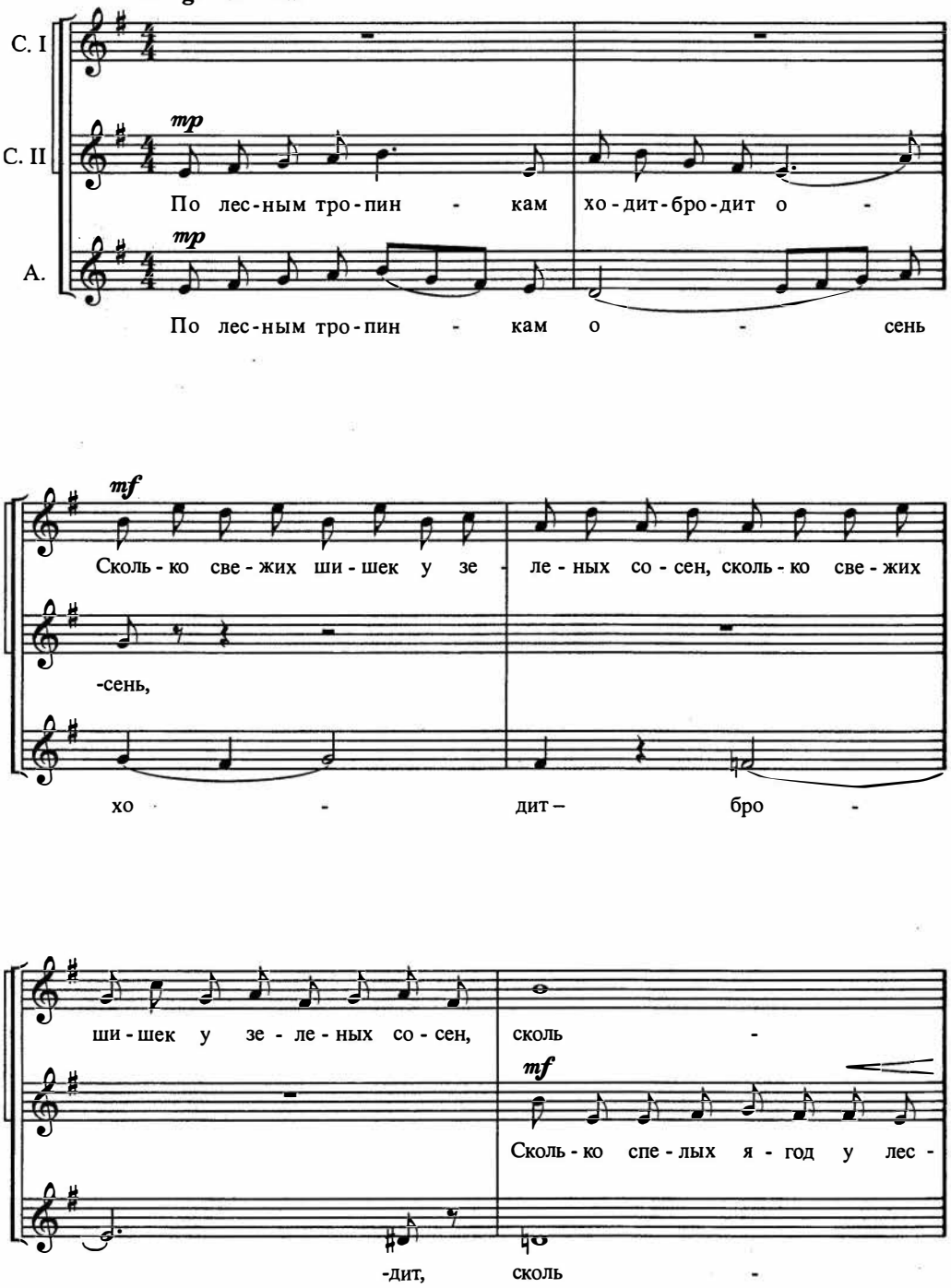

cresc.
mf
-го - сло - вен - на - я, вла - ды - чи - ца на - ша, за -
-щит - ни - ца на - ша. За - ступ - ни - ца на - ша, У - те - ши - тель - ни - ца
dim.
mp
на - ша! С Сы - ном Тво - им при - ми - ри
нас, Сы - ну Тво - е - му по - ру - чи нас,
pp
riten.
ppp
Сы - ну тво - е - му от - дай нас.

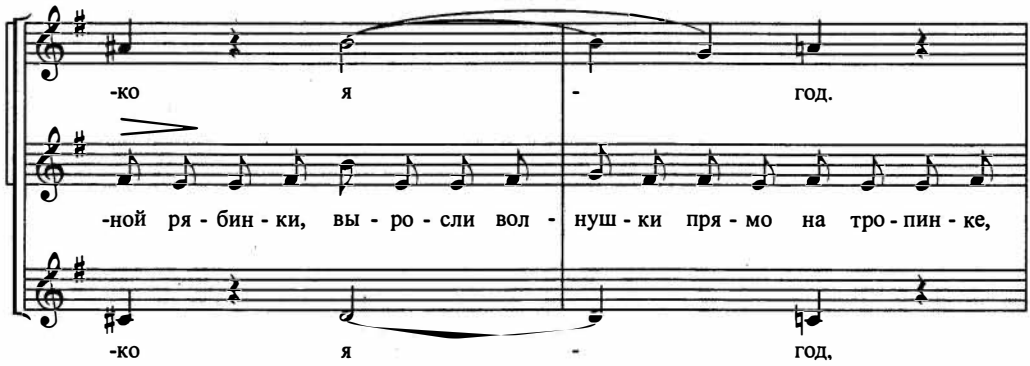
# 11. Два хора О. Комарницкого

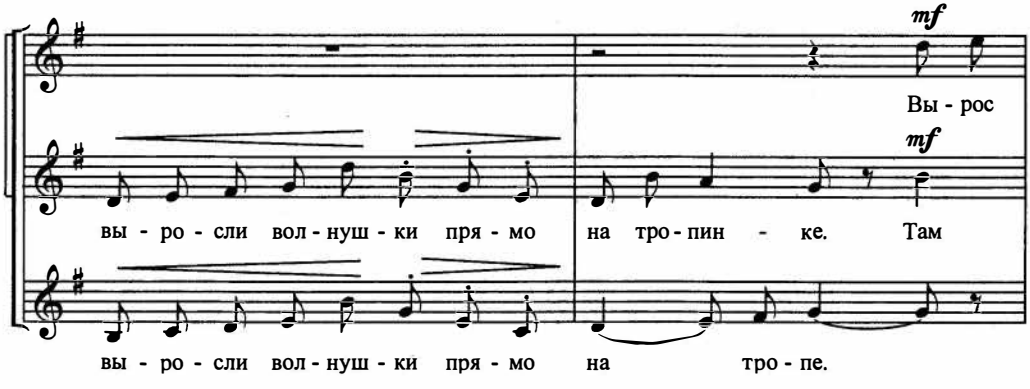
## Ходит-бродит осень

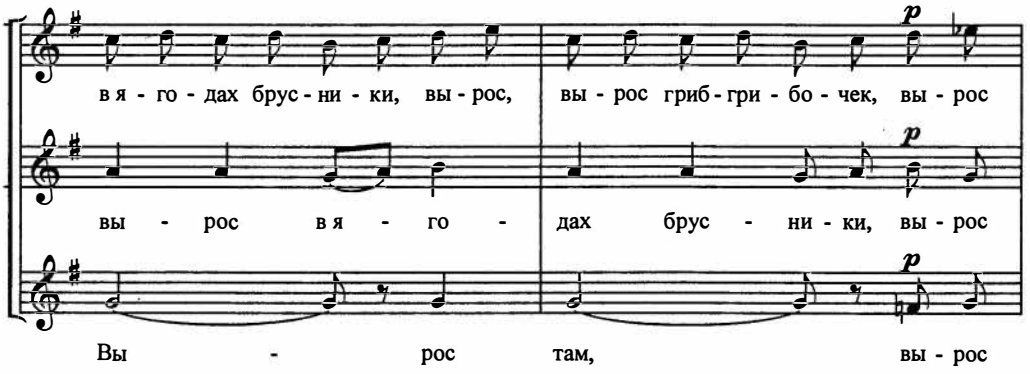
**Слова Е. ТРУТНЕВОЙ**

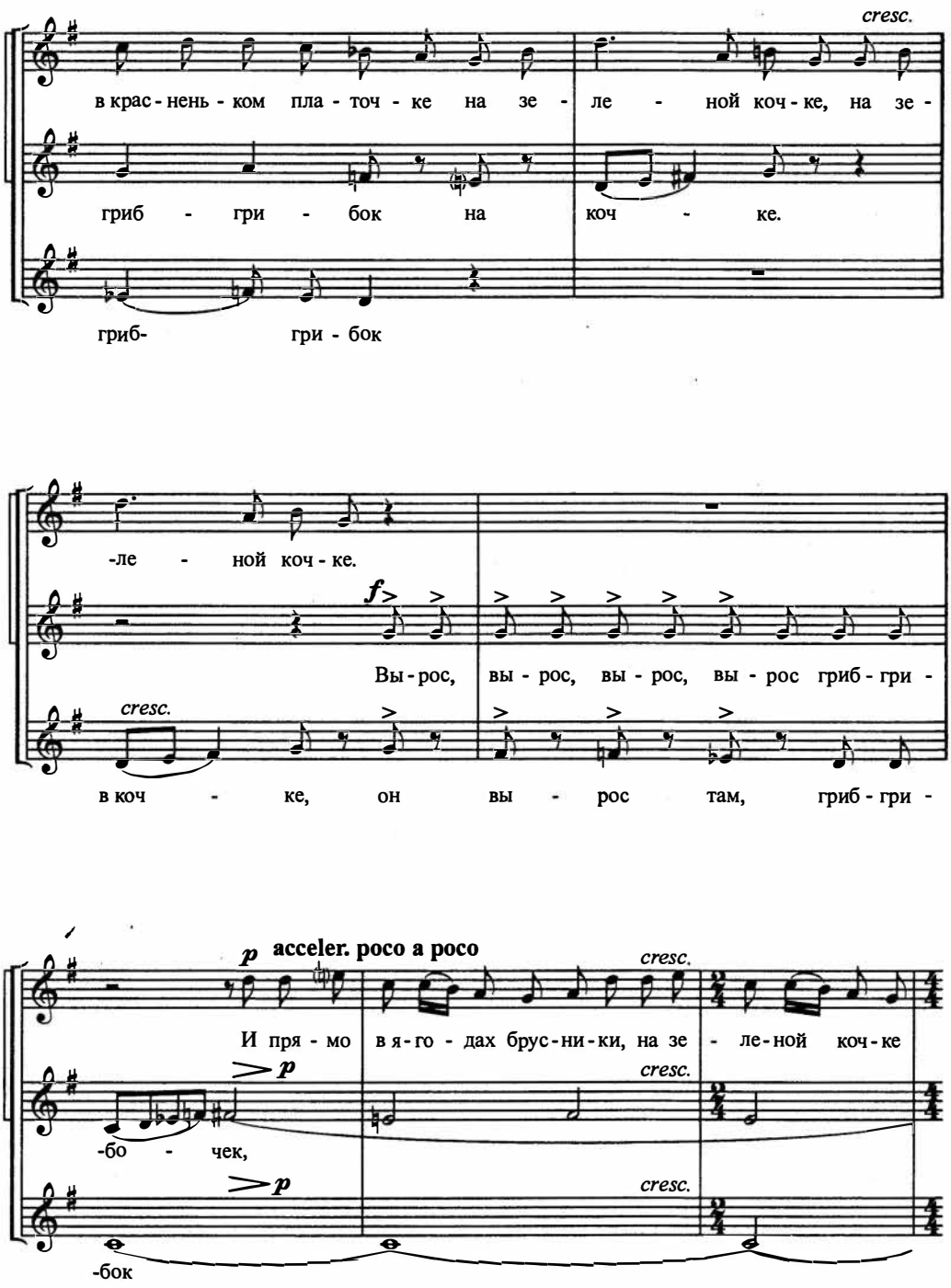
**Allegro moderato**

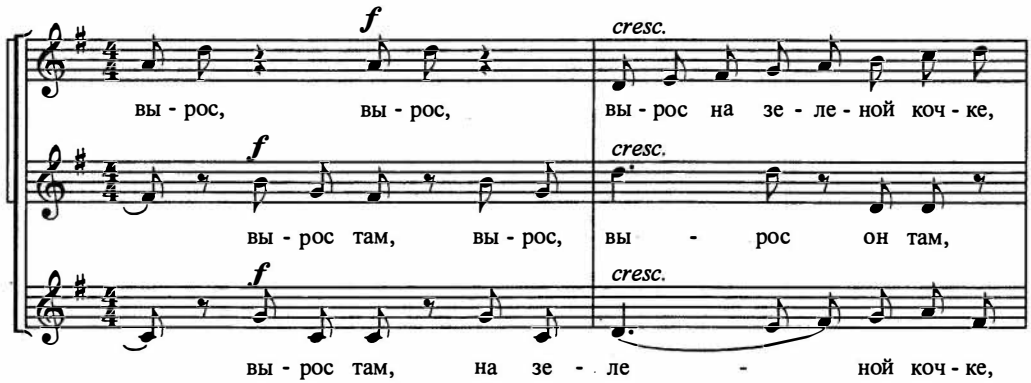



-ко я - год.
-ной ря - бин - ки, вы - ро - сли вол - нуш - ки пря - мо на тро - пин - ке,
-ко я - год,

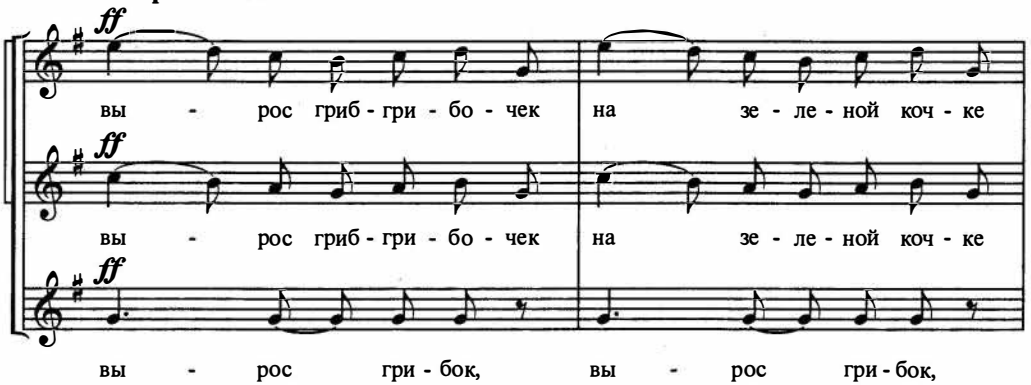

mf
Вы - рос
mf
вы - ро - сли вол - нуш - ки пря - мо на тро - пин - ке. Там
вы - ро - сли вол - нуш - ки пря - мо на тро - пе.


p
в я - го - дах брус - ни - ки, вы - рос, вы - рос гриб - гри - бо - чек, вы - рос
p
вы - рос в я - го - дах брус - ни - ки, вы - рос
p
Вы - рос там, вы - рос

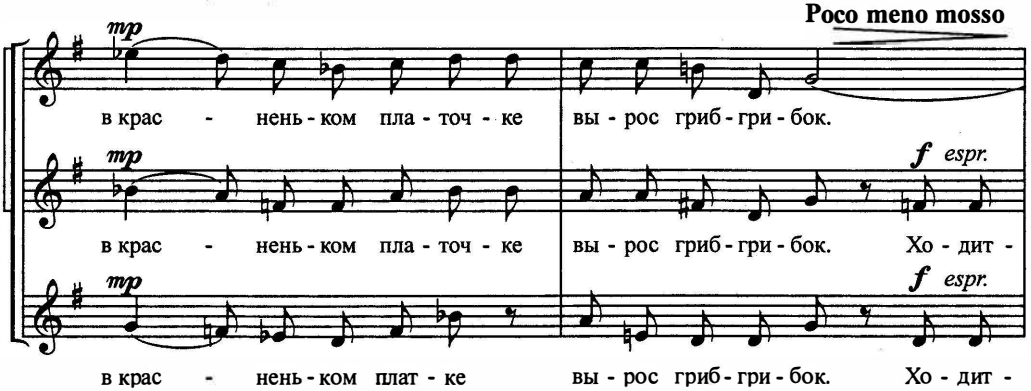

cresc.
в крас - нень - ком пла - точ - ке на зе - ле - ной коч - ке, на зе -
гриб - гри - бок на коч - ке.
гриб- гри - бок
-ле - ной коч - ке.
f
Вы - рос, вы - рос, вы - рос, вы - рос гриб - гри -
cresc.
в коч - ке, он вы - рос там, гриб - гри -
p acceler. poco a poco
cresc.
И пря - мо в я - го - дах брус - ни - ки, на зе - ле - ной коч - ке
p
cresc.
-бо - чек,
p
cresc.
-бок

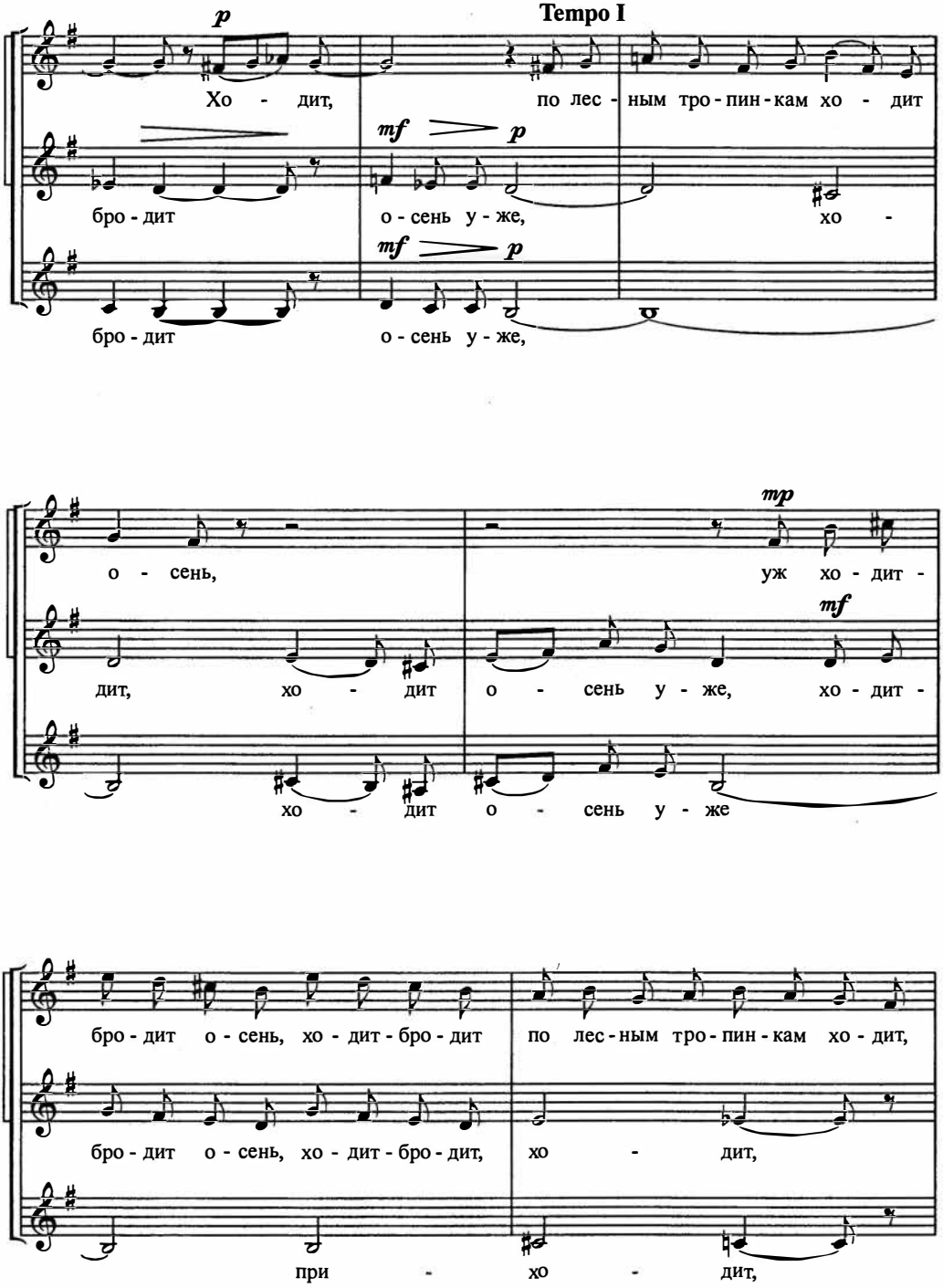


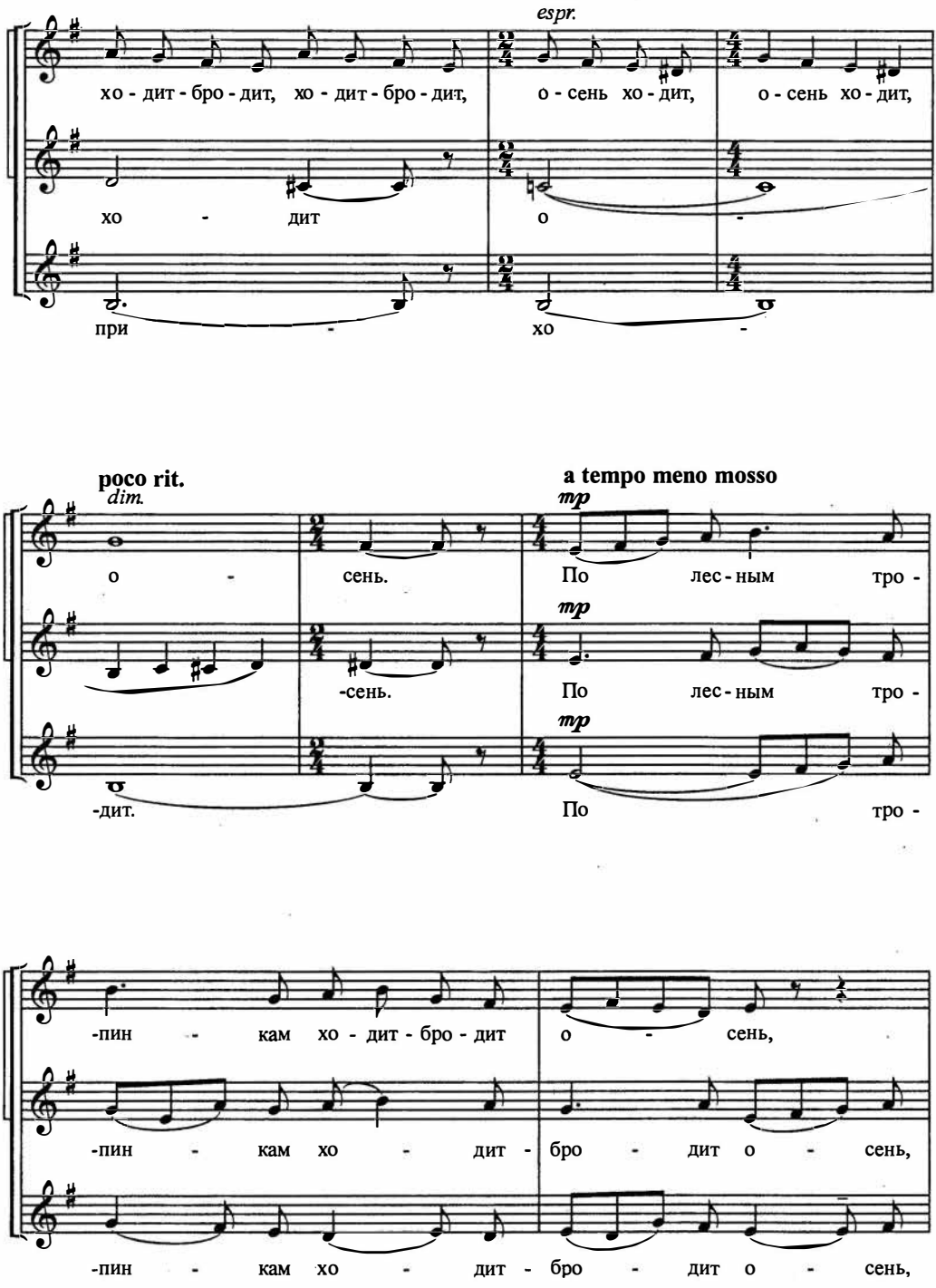

**Poco più mosso**

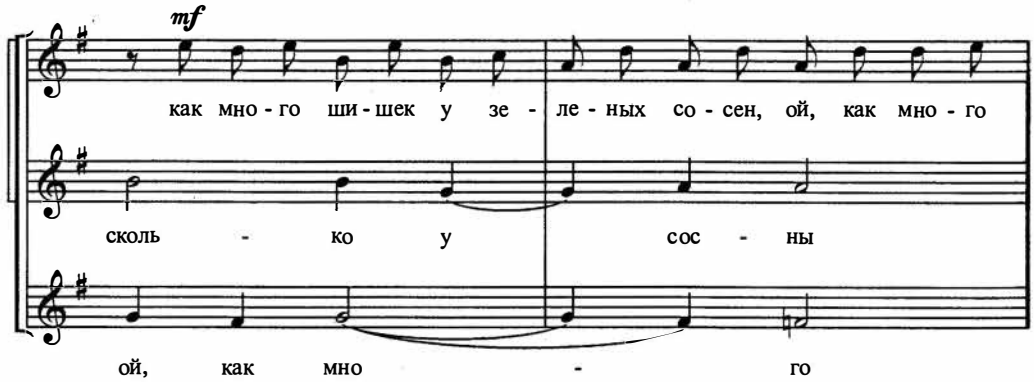


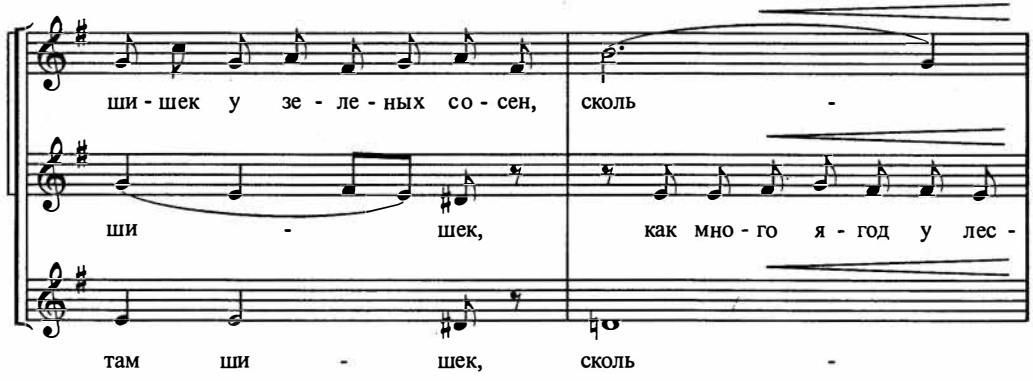

**Poco meno mosso**

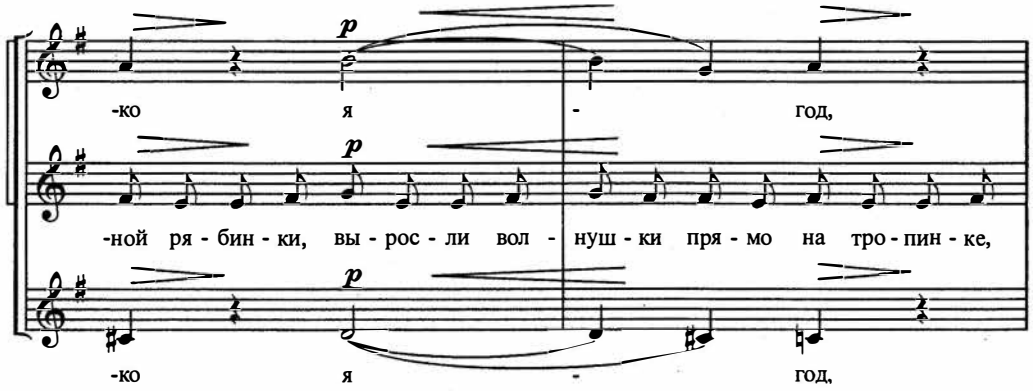


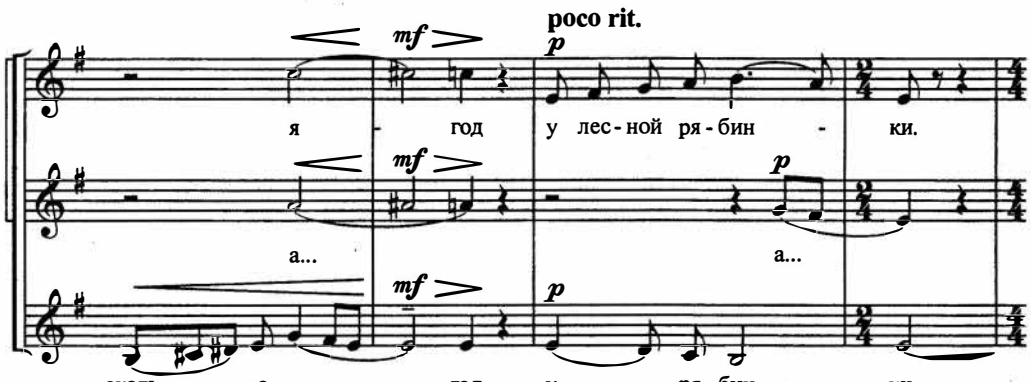

p
Tempo I
Хо - дит,
по лес - ным тро - пин - кам хо - дит
mf
p
бро - дит
о - сень у - же,
хо -
mf
p
бро - дит
о - сень у - же,
mp
о - сень,
уж хо - дит -
mf
дит,
хо - дит
о - сень у - же,
хо - дит -
хо - дит
о - сень у - же
бро - дит о - сень, хо - дит - бро - дит
по лес - ным тро - пин - кам хо - дит,
бро - дит о - сень, хо - дит - бро - дит,
хо - дит,
при - хо - дит,

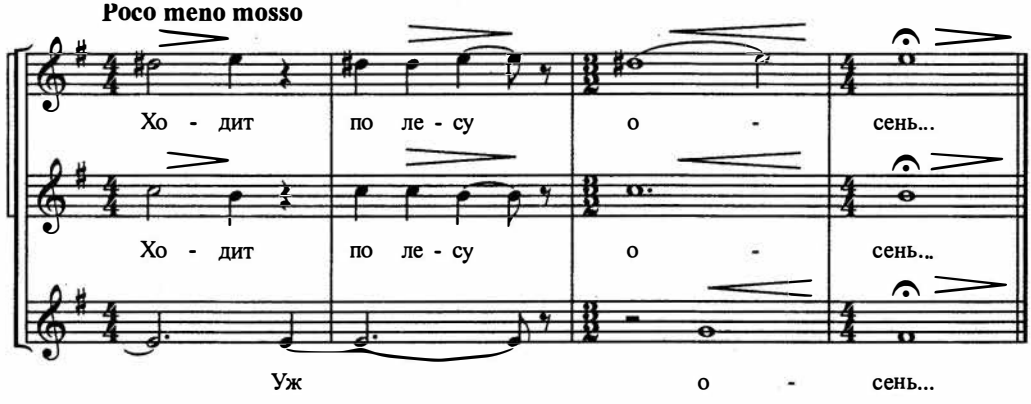

espr.
хо - дит - бро - дит, хо - дит - бро - дит,
о - сень хо - дит,
о - сень хо - дит,
хо - дит
о -
при - хо -
poco rit.
dim.
a tempo meno mosso
mp
о - сень.
По лес - ным тро -
-сень.
По лес - ным тро -
-дит.
По тро -
-пин - кам хо - дит - бро - дит
о - сень,
-пин - кам хо - дит - бро - дит о - сень,
-пин - кам хо - дит - бро - дит о - сень,


mf
как мно - го ши - шек у зе - ле - ных со - сен, ой, как мно - го
сколь - ко у сос - ны
ой, как мно - го


ши - шек у зе - ле - ных со - сен, сколь -
ши - шек, как мно - го я - год у лес -
там ши - шек, сколь -

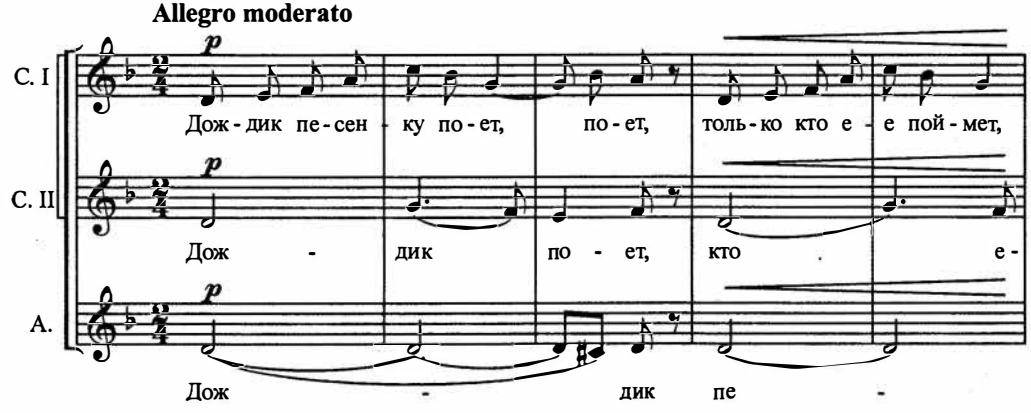

p
-ко я - год,
p
-ной ря - бин - ки, вы - рос - ли вол - нуш - ки пря - мо на тро - пин - ке,
p
-ко я - год,

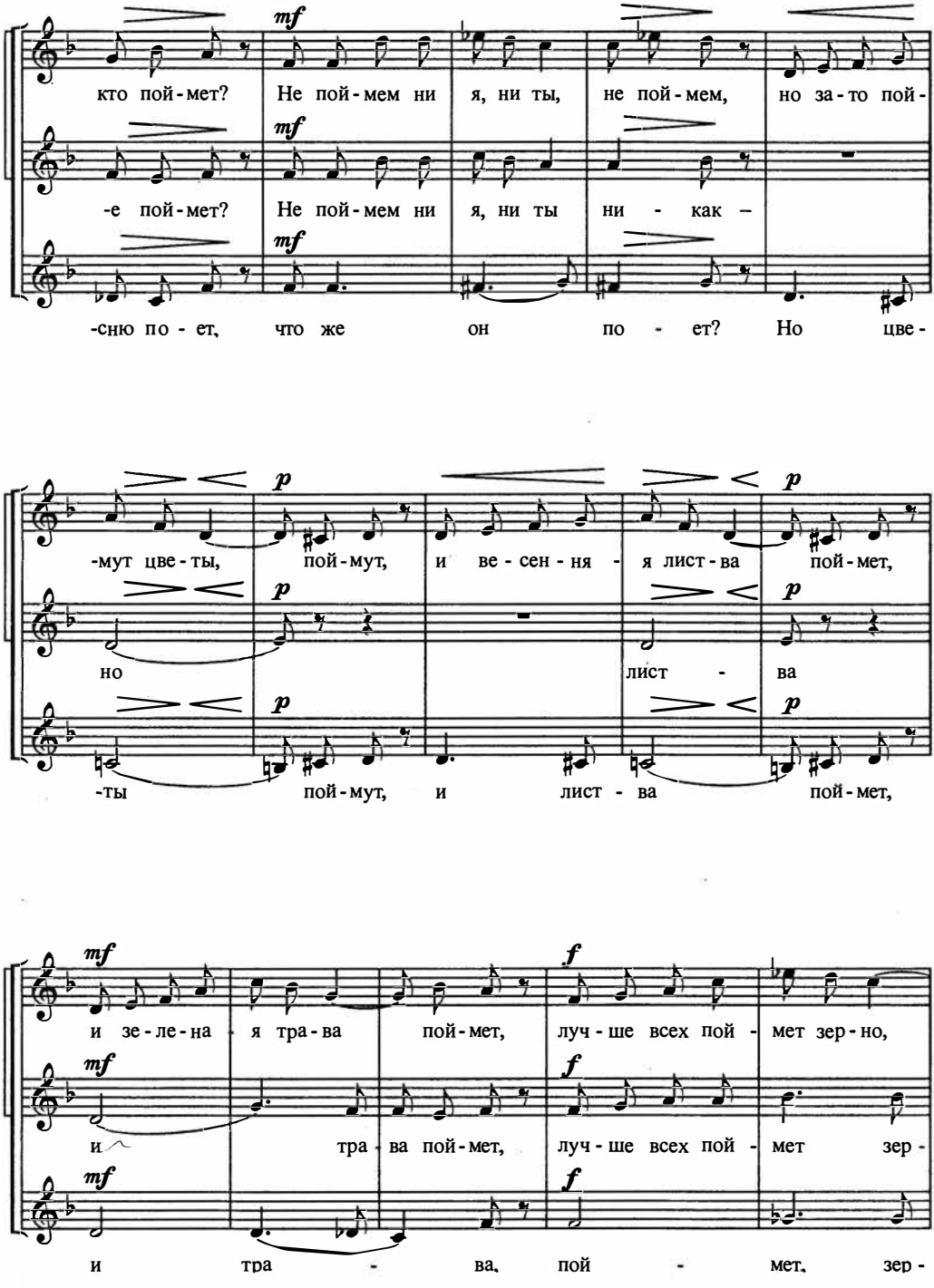


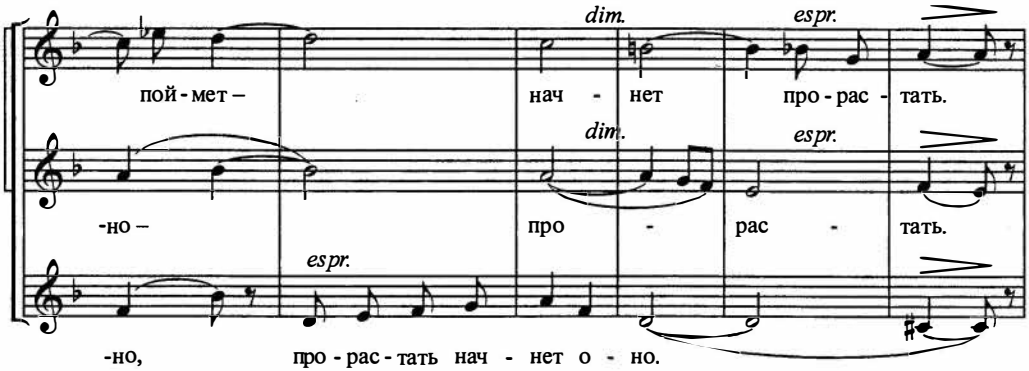



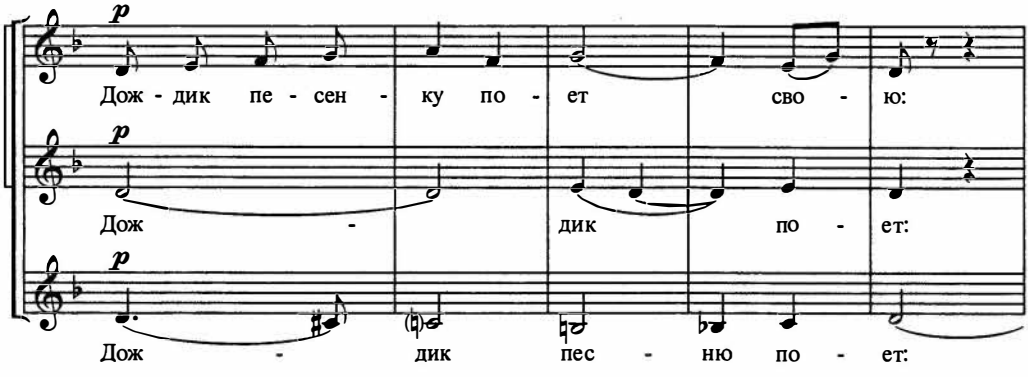

## Дождик песенку поет

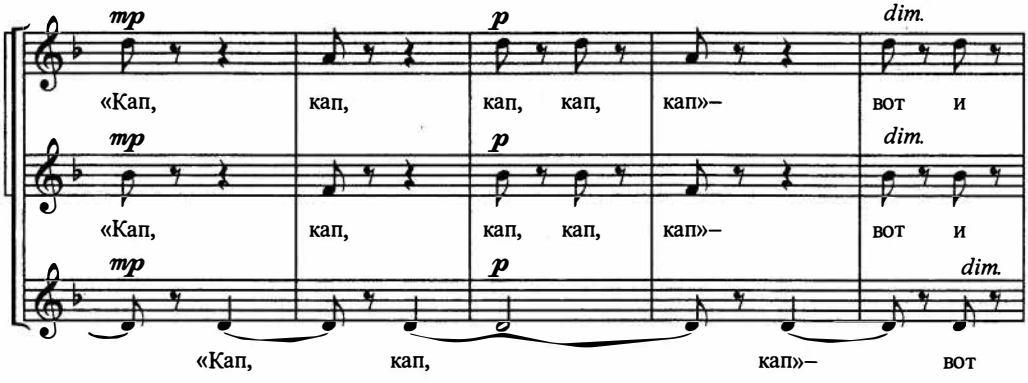
**Слова Б. ЗАХОДЕРА**

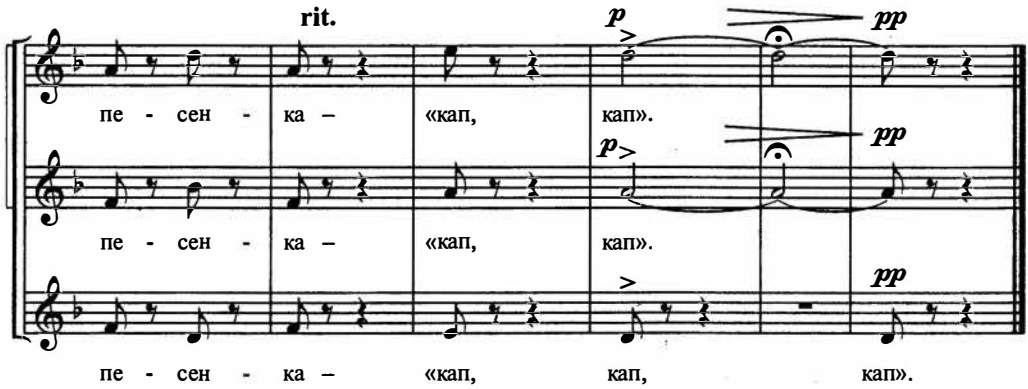



mf
кто пой-мет? Не пой-мем ни я, ни ты, не пой-мем, но за-то пой-
mf
-е пой-мет? Не пой-мем ни я, ни ты ни - как –
mf
-сню по - ет, что же он по - ет? Но цве-
p
-мут цве-ты, пой-мут, и ве-сен-ня - я лист-ва пой-мет,
p
но лист - ва
p
-ты пой-мут, и лист - ва пой-мет,
mf
и зе-ле-на - я тра-ва пой-мет, луч-ше всех пой - мет зер-но,
f
mf
и тра-ва пой-мет, луч-ше всех пой - мет зер -
f
mf
и тра - ва, пой - мет, зер -
f


dim.
espr.
пой - мет –
нач - нет
про - рас - тать.
-но –
про - рас - тать.
-но,
про - рас - тать нач - нет о - но.


p
Дож - дик пе - сен - ку по - ет сво - ю:
Дож - дик по - ет:
Дож - дик пес - ню по - ет:


mp
p
dim.
«Кап, кап, кап, кап, кап»– вот и
«Кап, кап, кап, кап, кап»– вот и
«Кап, кап, кап»– вот

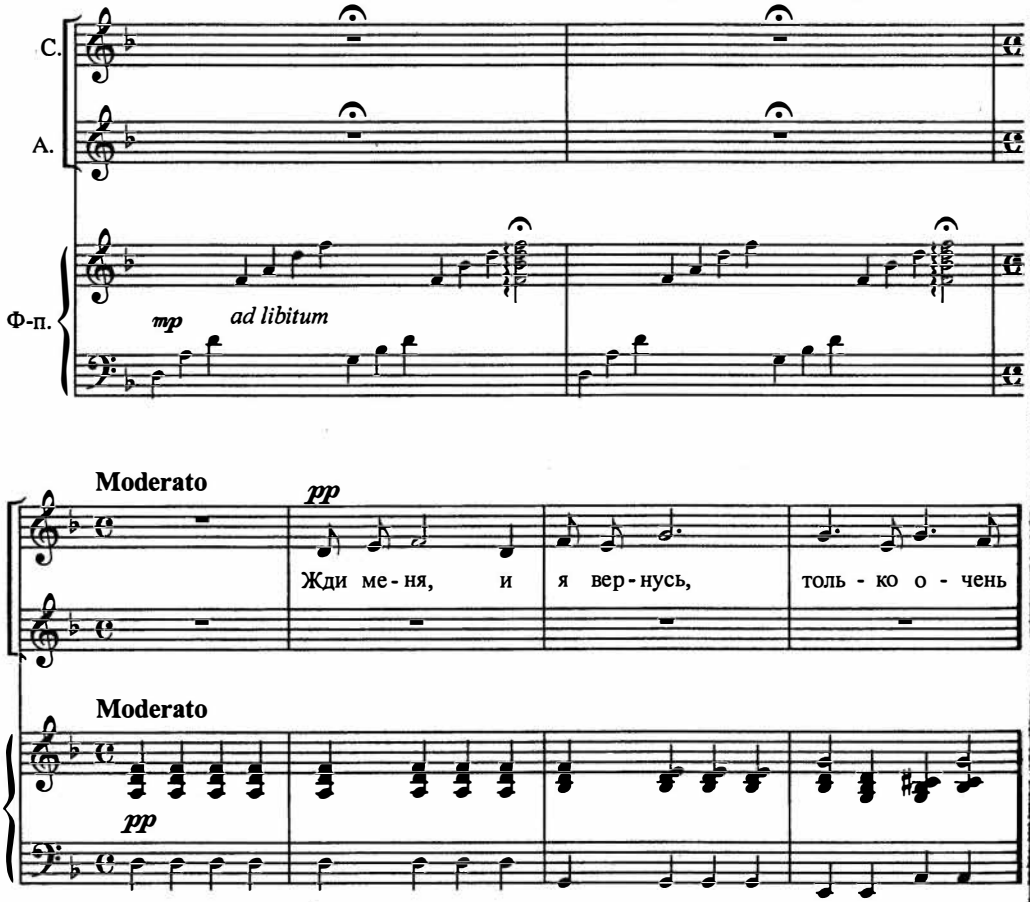


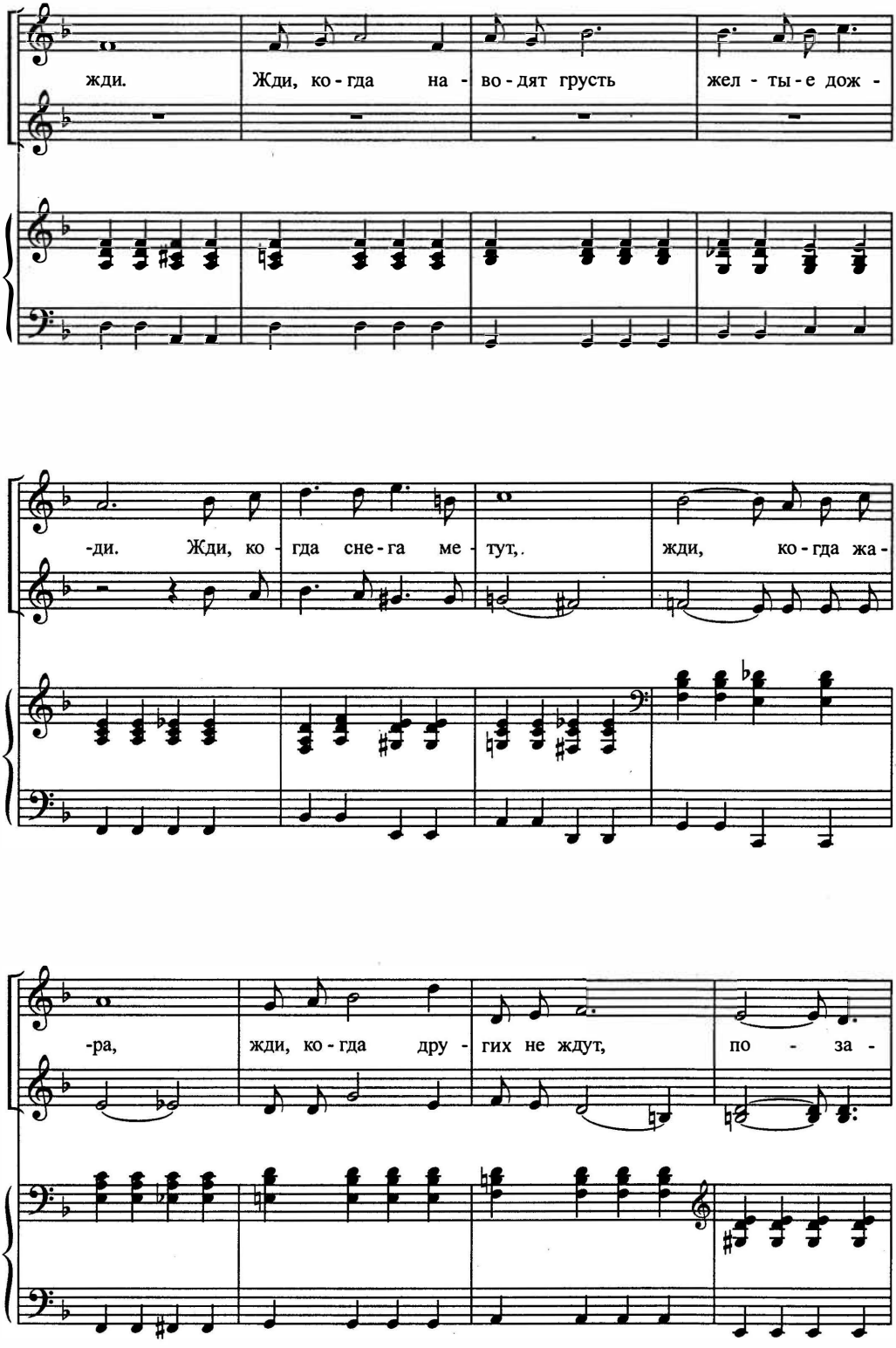

## 12. Жди меня

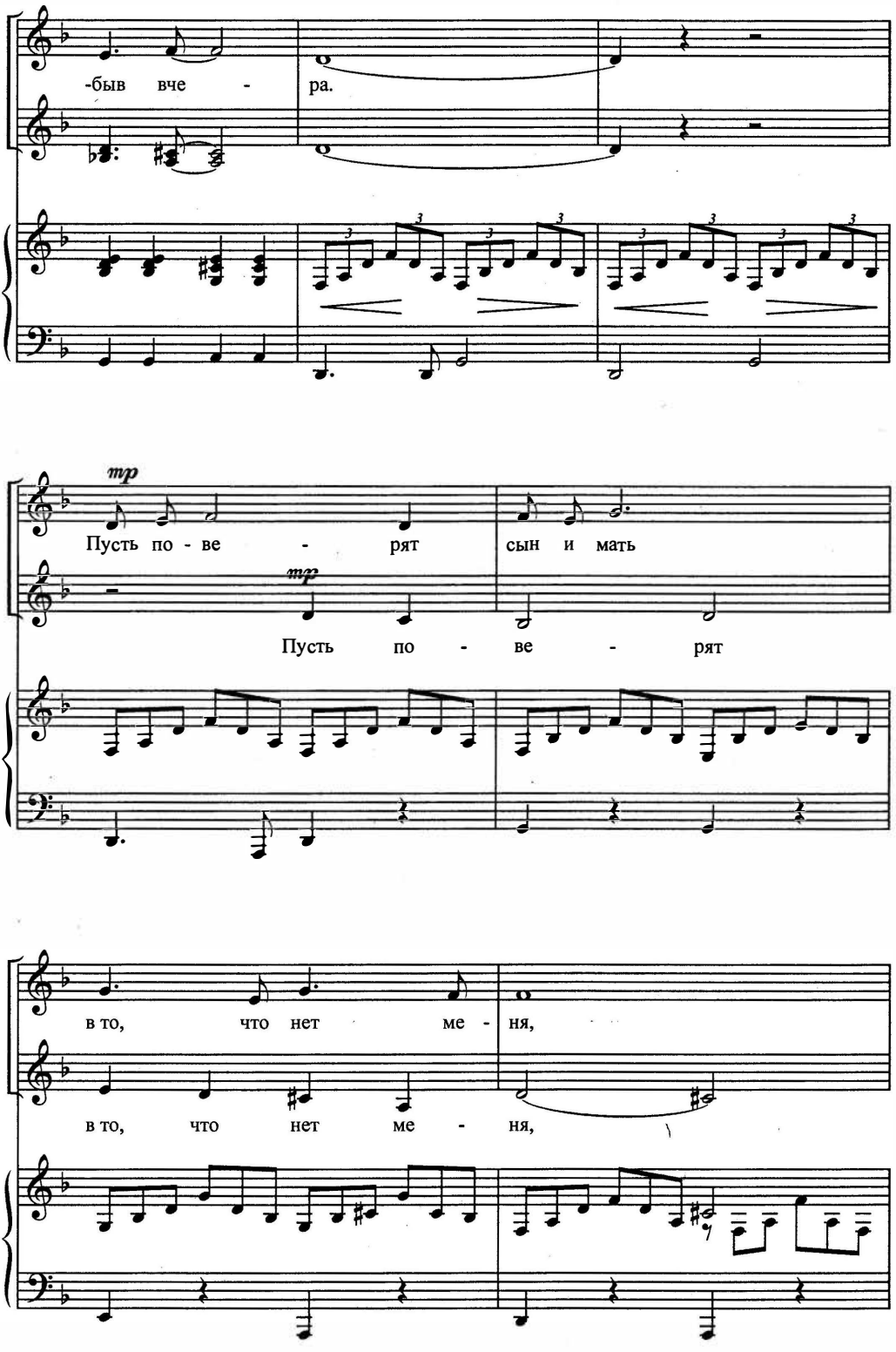
### Песня Женьки из оперы «А зори здесь тихие»

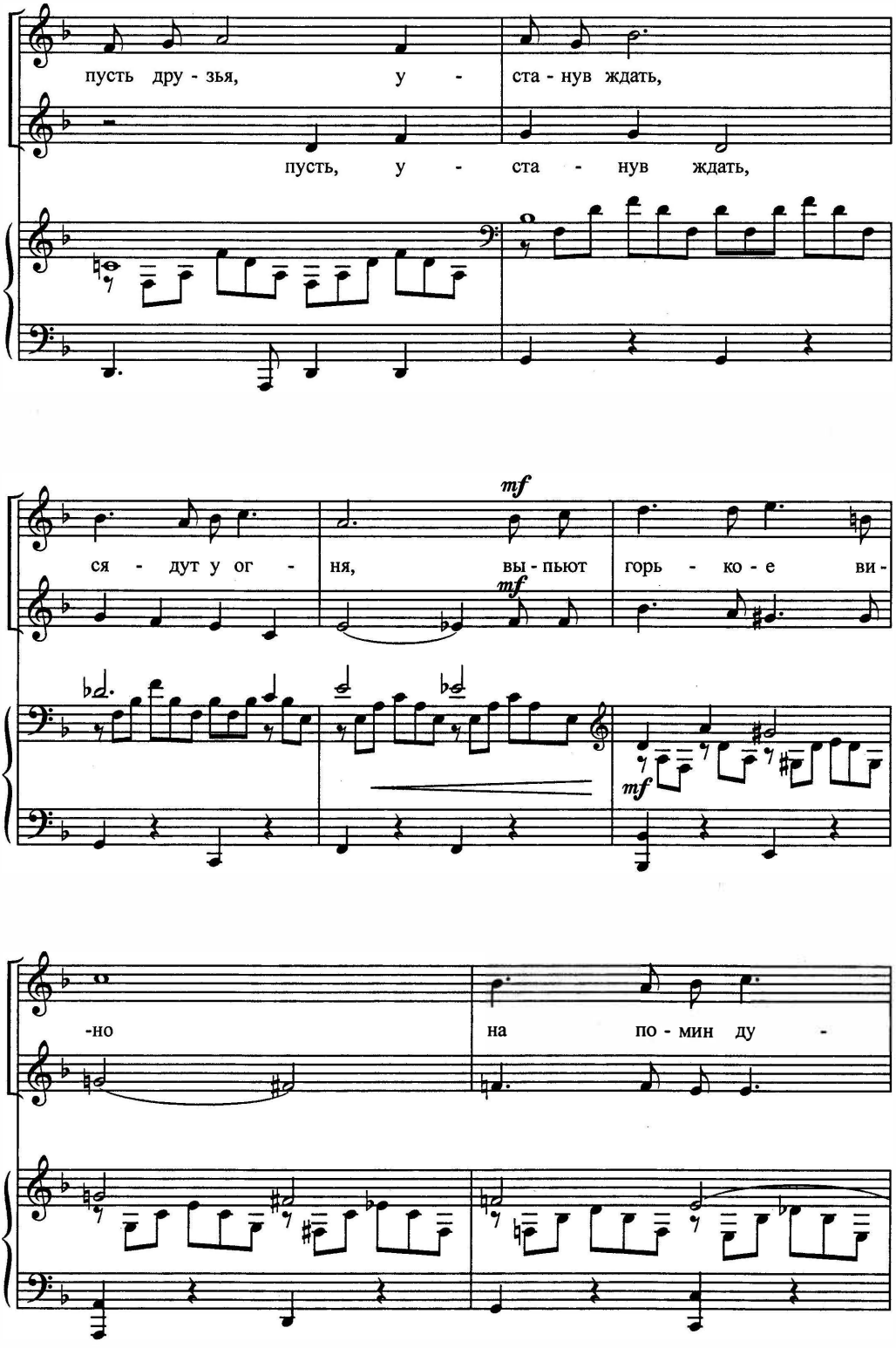
**Слова К. СИМОНОВА** **Музыка К. МОЛЧАНОВА**

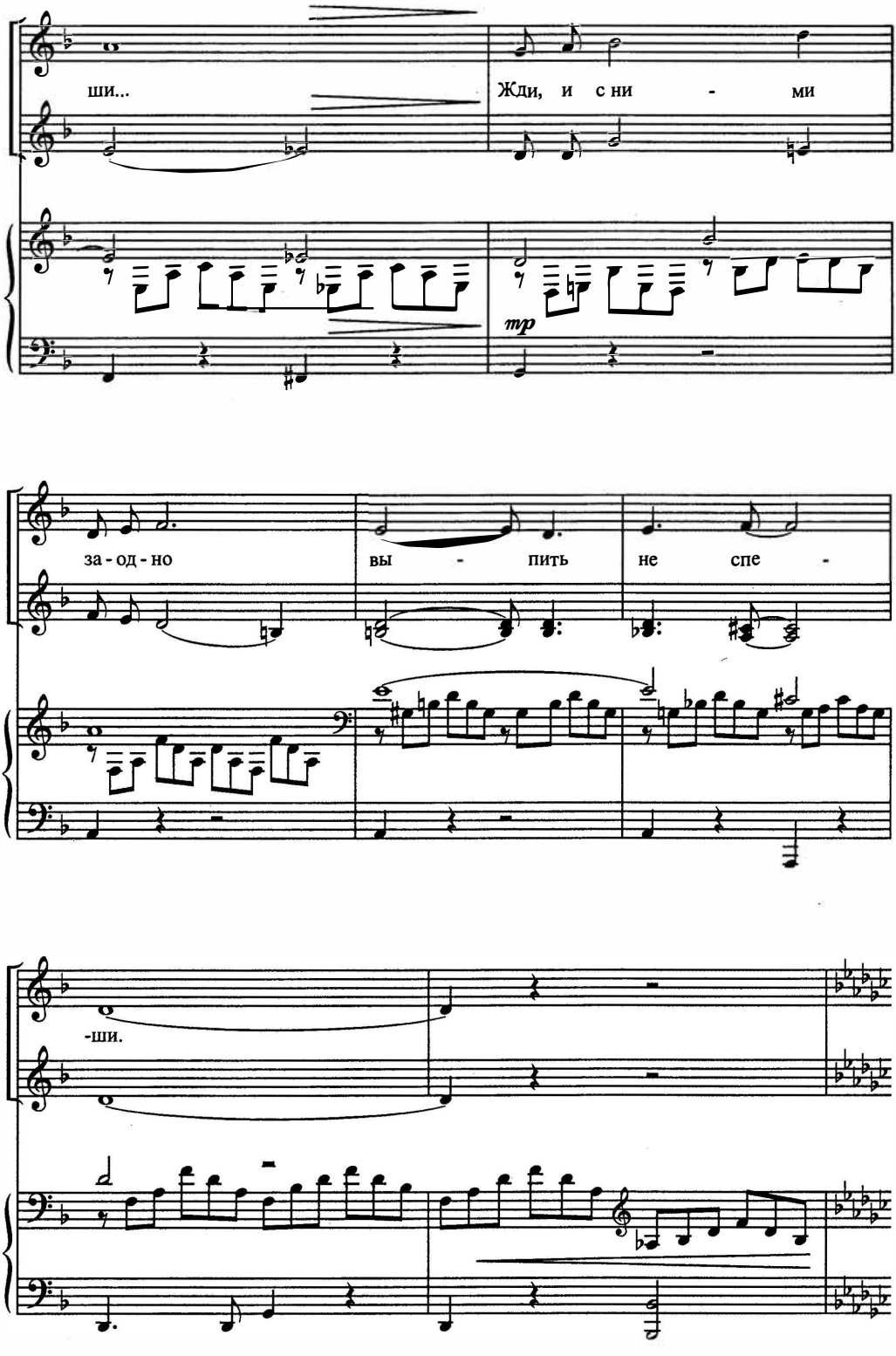
**Переложение для хора В. Самарина**

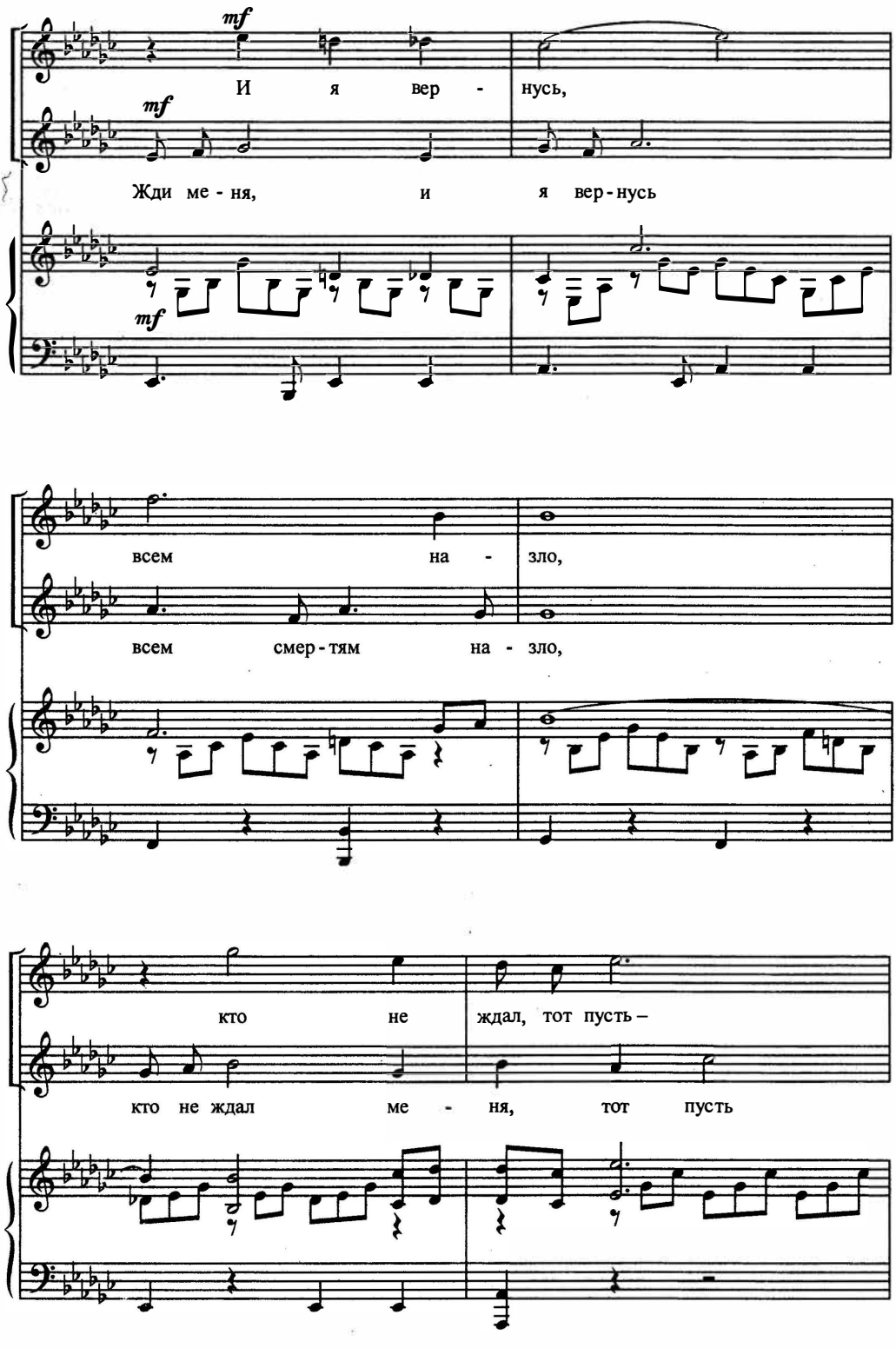


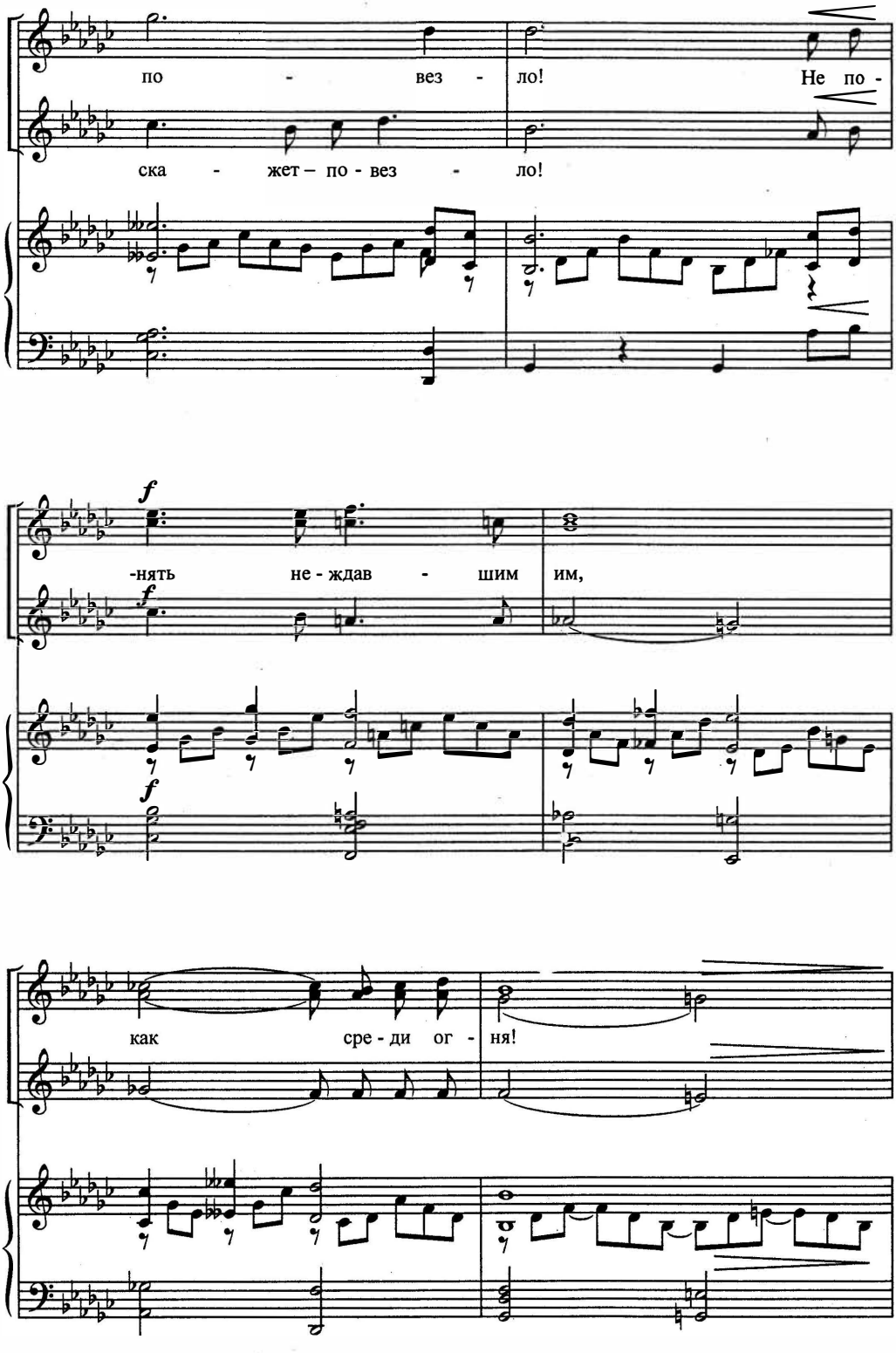

жди.
Жди, ко - гда на - во - дят грусть
жел - ты - е дож -
-ди.
Жди, ко - гда сне - га ме - тут,.
жди, ко - гда жа -
-ра,
жди, ко - гда дру - гих не ждут,
по - за -

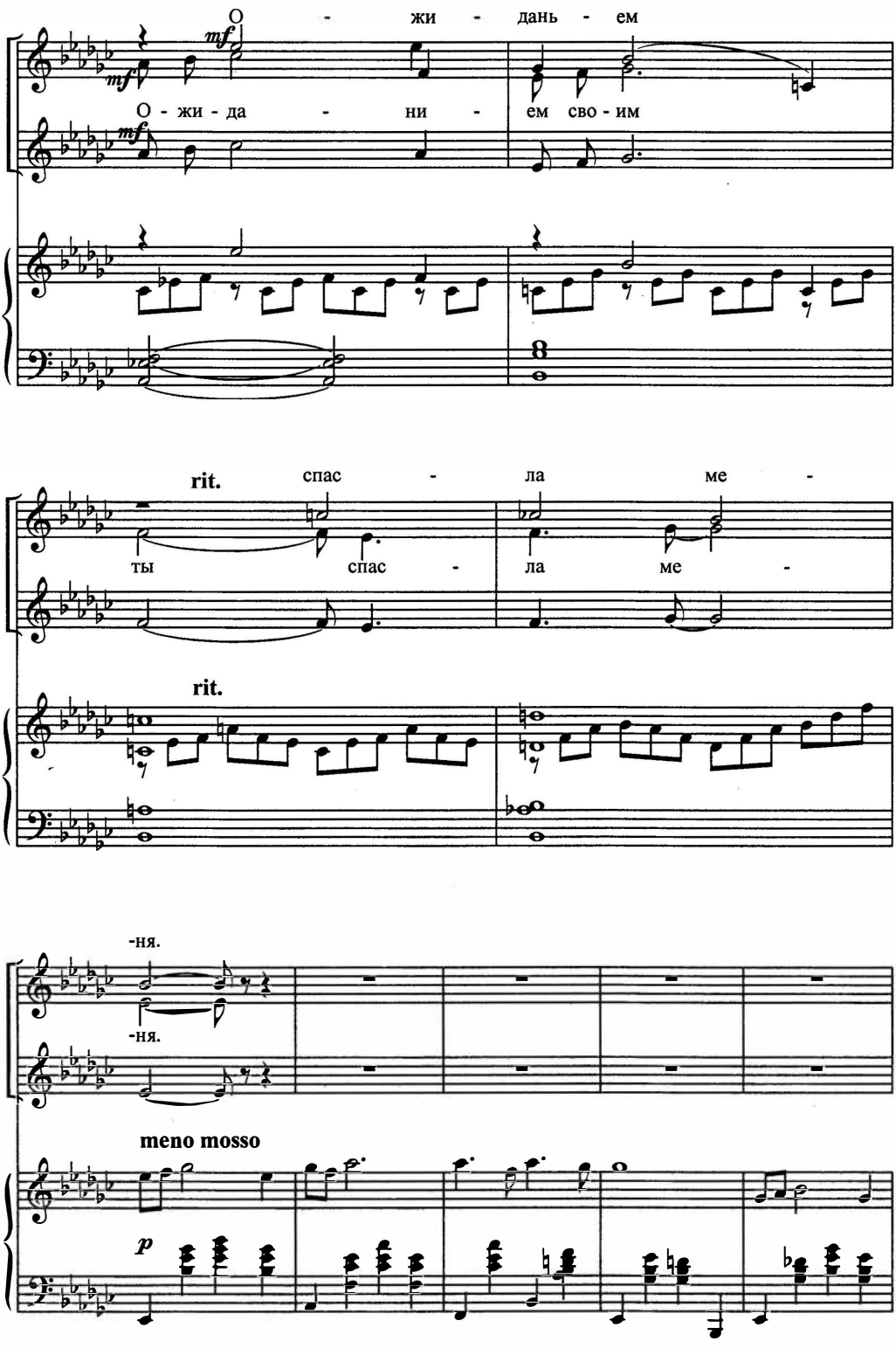

-быв вче - ра.
mp
Пусть по - ве - рят сын и мать
mp
Пусть по - ве - рят
в то, что нет ме - ня,
в то, что нет ме - ня,

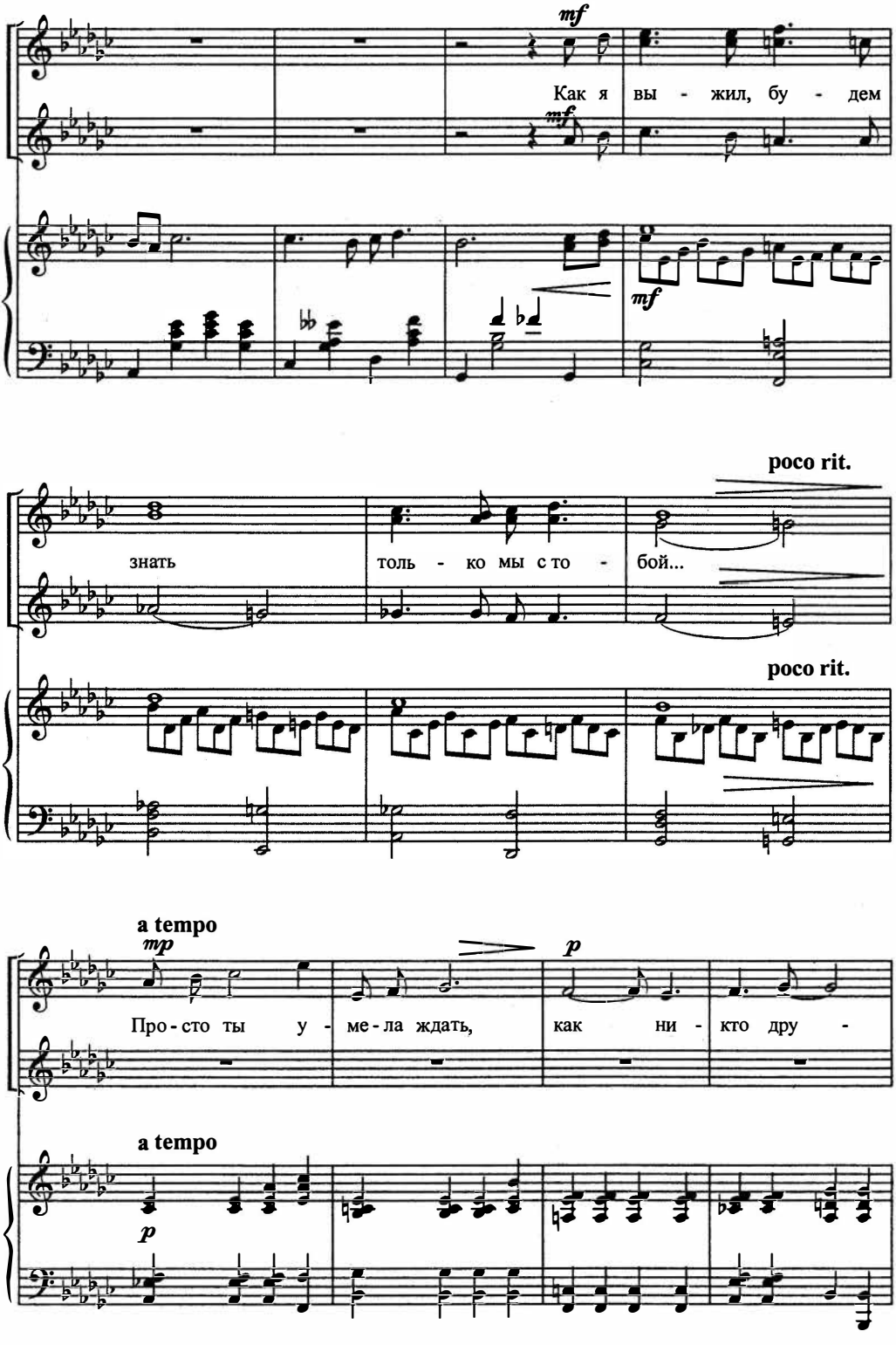

пусть дру - зья, у - ста - нув ждать,
пусть, у - ста - нув ждать,
mf
ся - дут у ог - ня, вы - пьют горь - ко - е ви -
mf
mf
-но на по - мин ду -

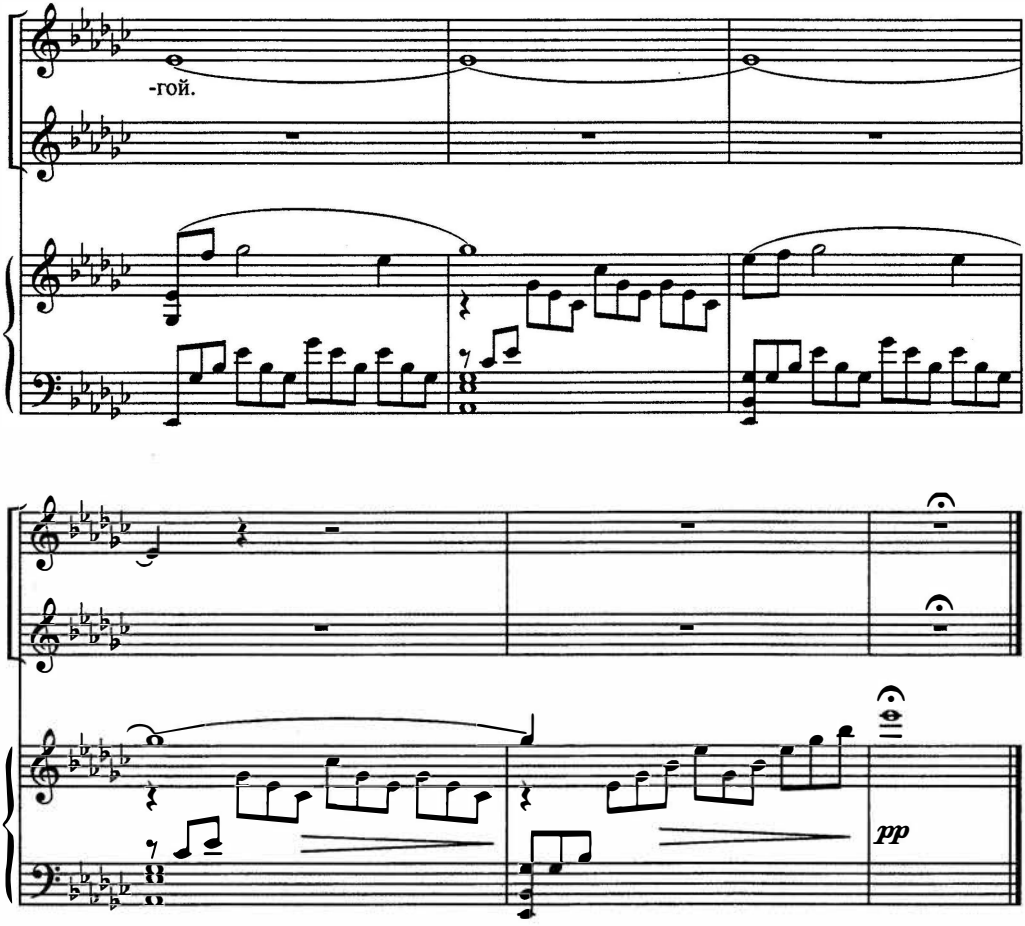

ши...
Жди, и с ни - ми
mp
за - од - но
вы - пить
не спе -
-ши.


mf
И я вер - нусь,
mf
Жди ме - ня, и я вер - нусь
mf
всем на - зло,
всем смер - тям на - зло,
кто не ждал, тот пусть –
кто не ждал ме - ня, тот пусть


по - вез - ло! Не по -
ска - жет – по - вез - ло!
f
-нять не - ждав - шим им,
как сре - ди ог - ня!


О - жи - дань - ем
mf
О - жи - да - ни - ем сво - им
mf
rit.
спас - ла ме -
ты спас - ла ме -
rit.
-ня.
-ня.
meno mosso
p

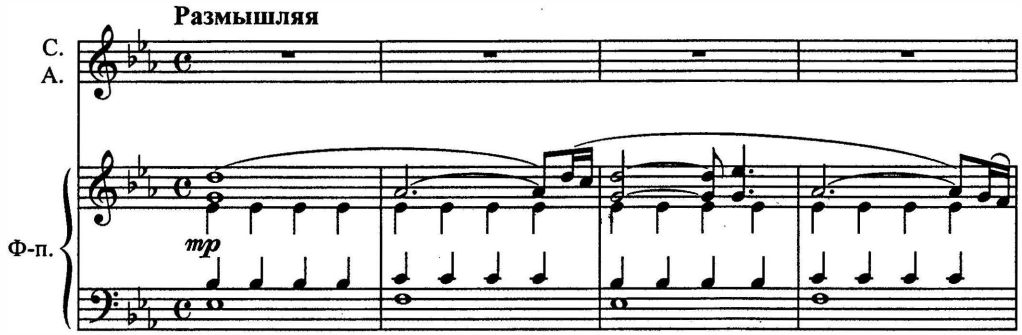

mf
Как я вы - жил, бу - дем
mf
mf
poco rit.
знать
толь - ко мы с то -
бой...
poco rit.
a tempo
mp
p
Про - сто ты у -
ме - ла ждать,
как ни -
кто дру -
a tempo
p

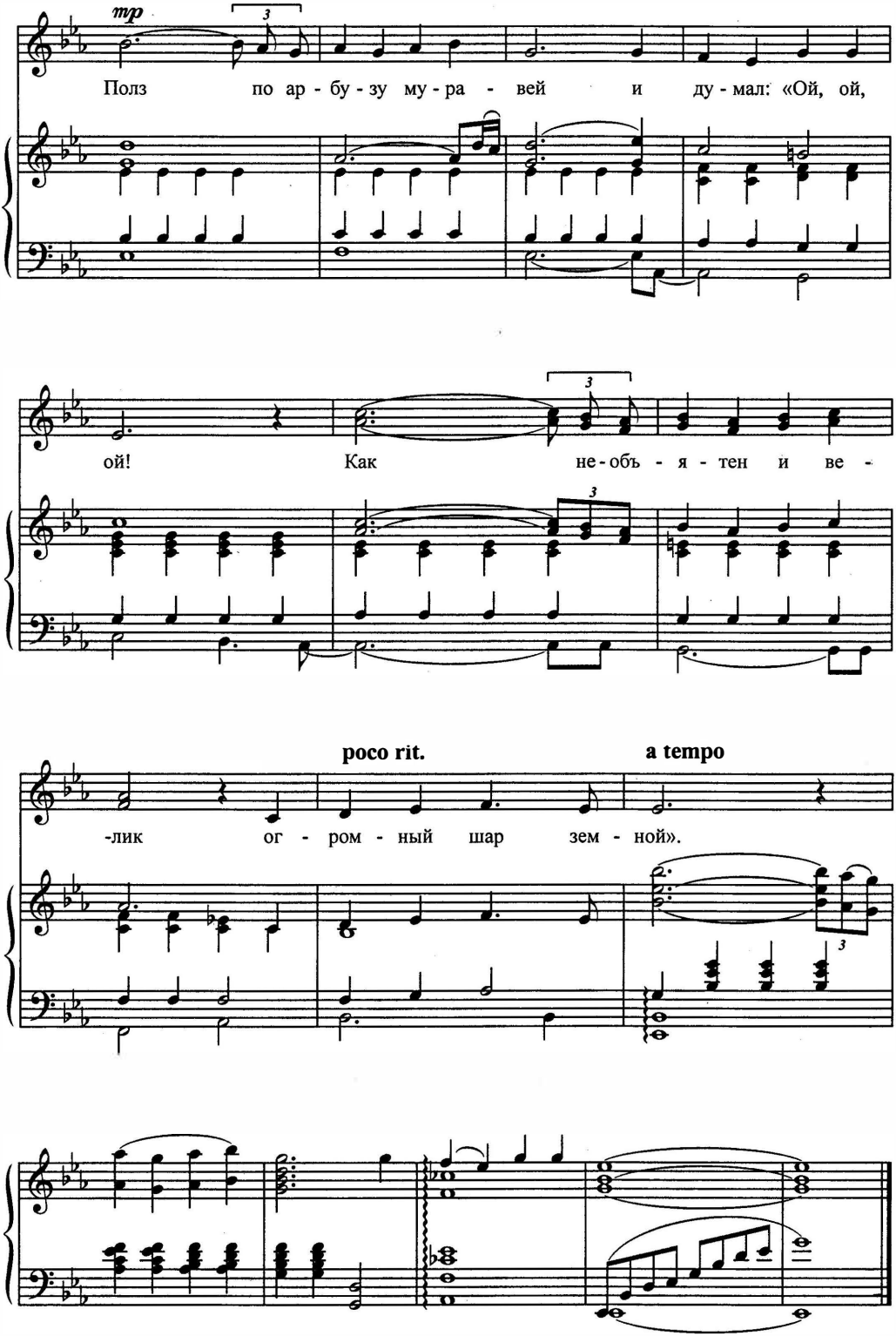



## 13. Три стихотворения
### для детского хора

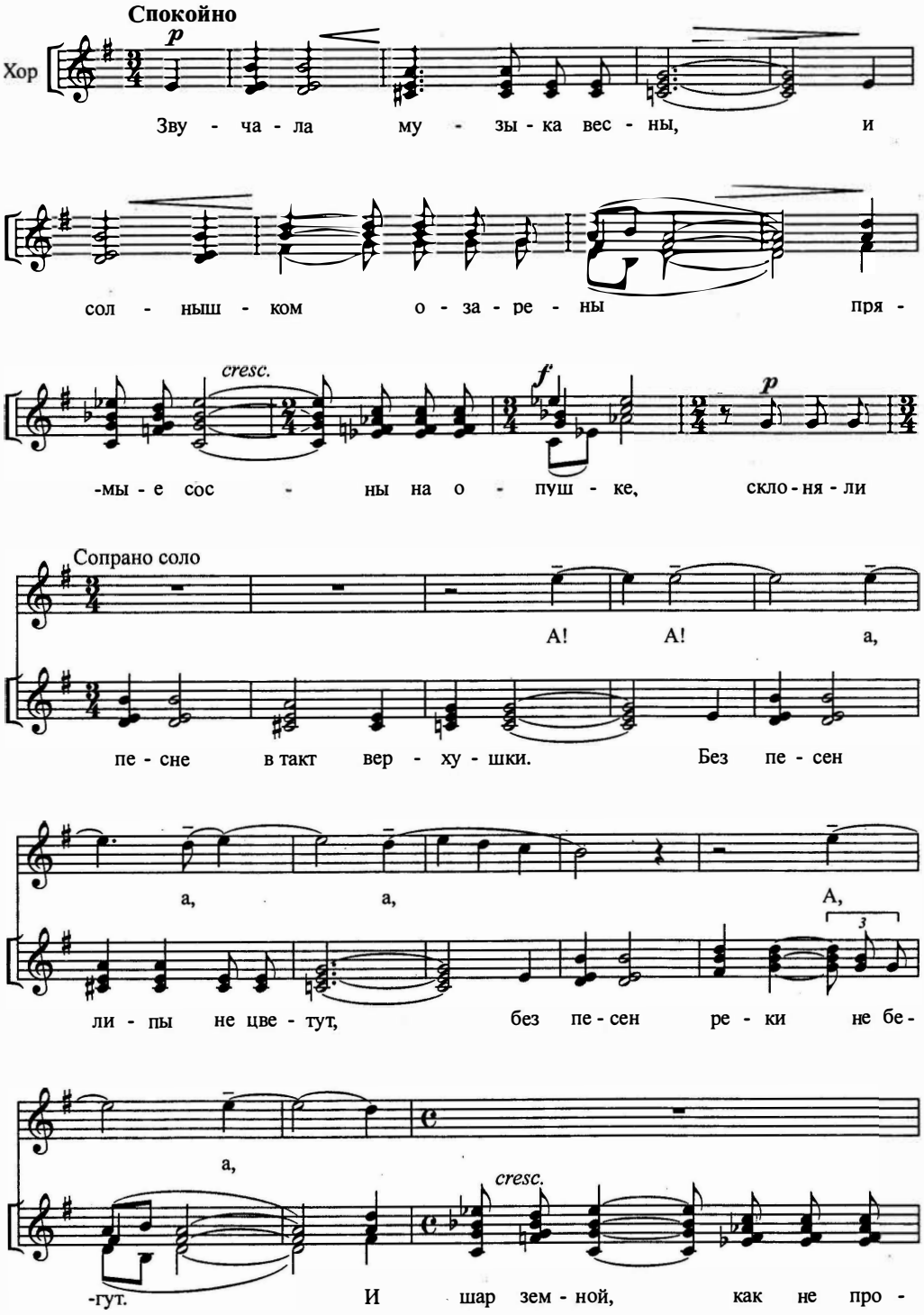
### Муравей

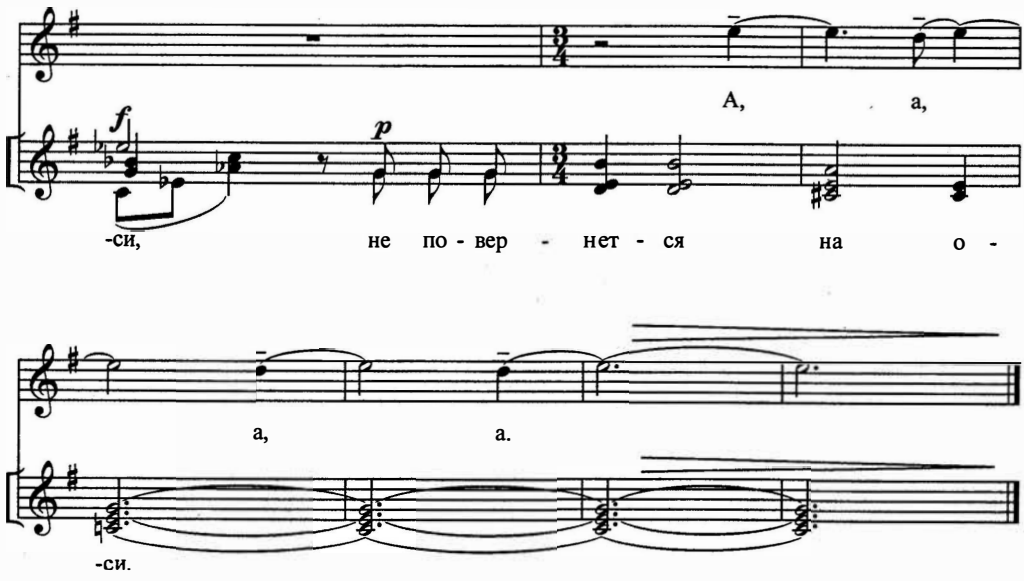
**Слова Р. СЕФА** **Музыка В. САМАРИНА**



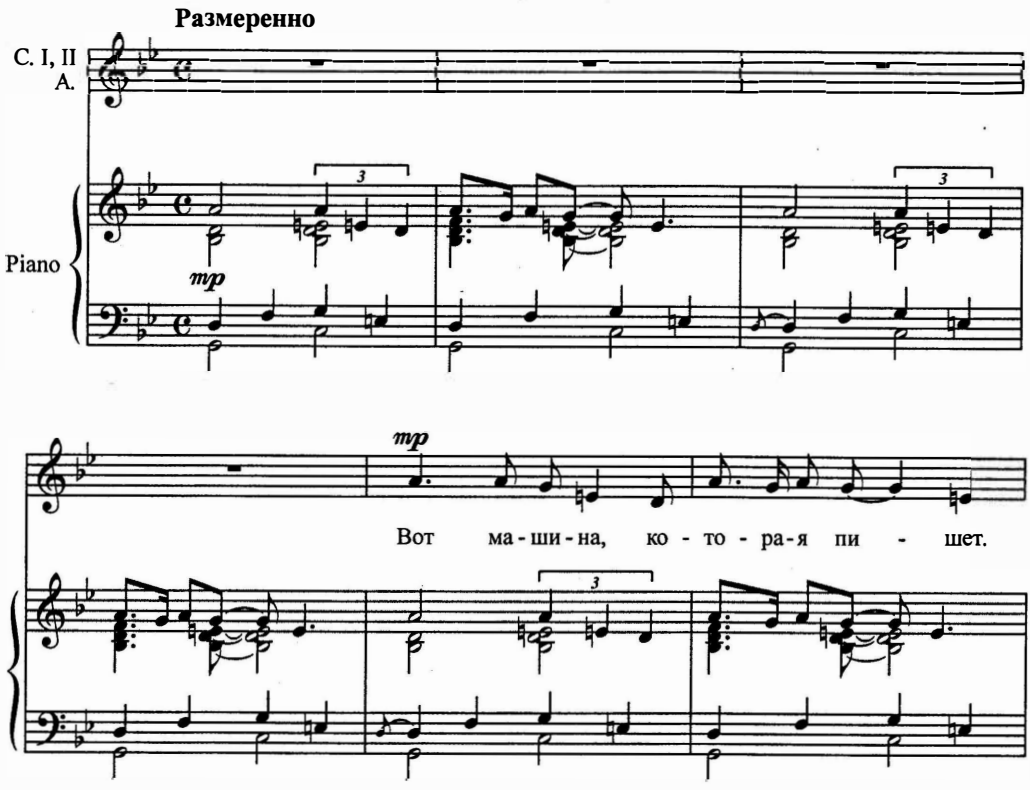

mp
Полз по ар - бу - зу му - ра - вей и ду - мал: «Ой, ой,
ой! Как не - объ - я - тен и ве -
poco rit.
a tempo
-лик ог - ром - ный шар зем - ной».

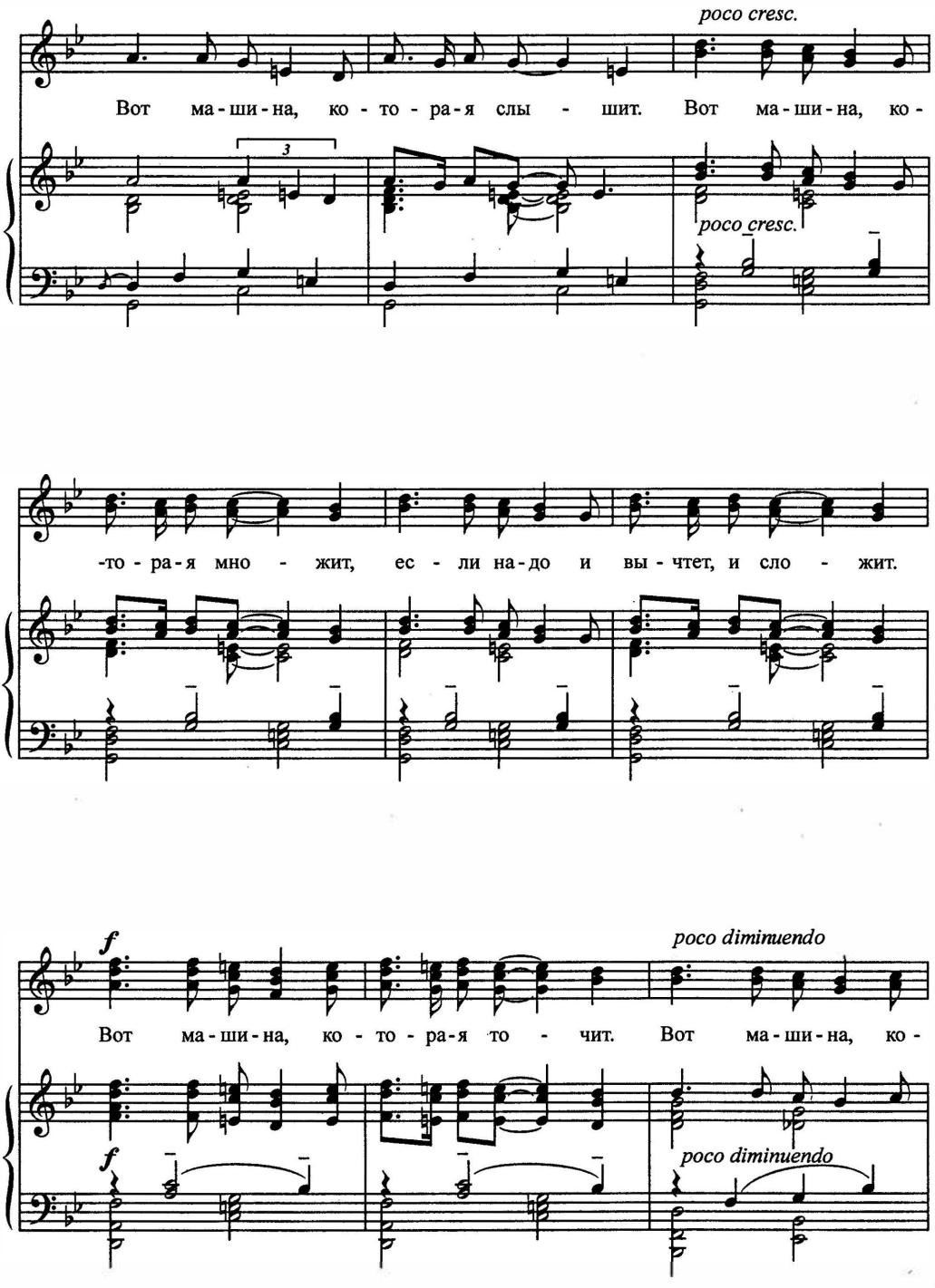
# Музыка весны

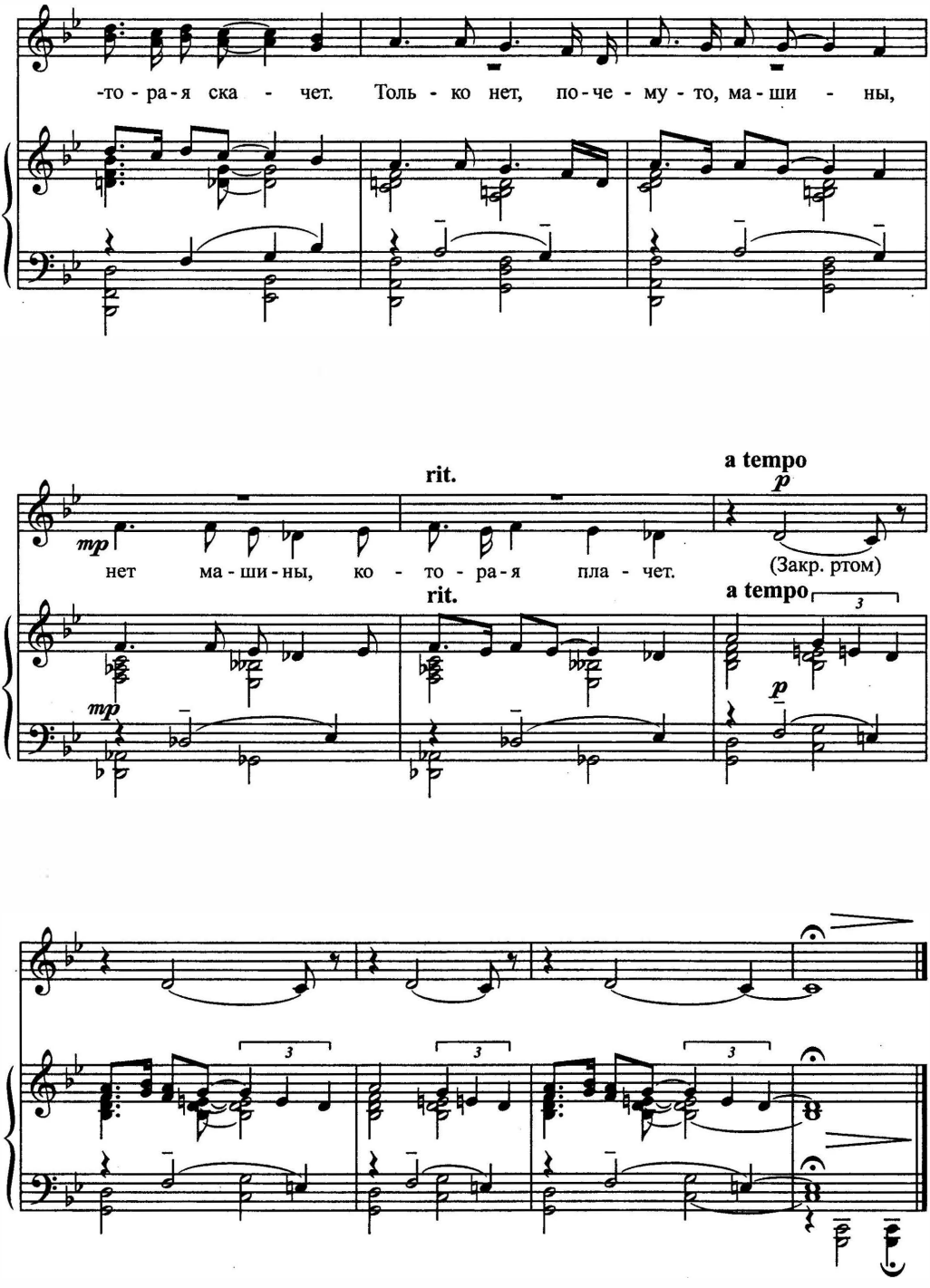



f
p
А, а,
-си, не по - вер - нет - ся на о -
а, а.
-си.

## Машина


Размеренно
C. I, II
A.
Piano
mp
3
mp
Вот ма - ши - на, ко - то - ра - я пи - шет.


poco cresc.
Вот ма-ши-на, ко-то-ра-я слы-шит. Вот ма-ши-на, ко-
3
poco cresc.
-то-ра-я мно-жит, ес-ли на-до и вы-чтет, и сло-жит.
f
poco diminuendo
Вот ма-ши-на, ко-то-ра-я то-чит. Вот ма-ши-на, ко-
f
poco diminuendo


-то - ра - я ска - чет. Толь - ко нет, по - че - му - то, ма - ши - ны,
rit.
a tempo
mp
p
нет ма - ши - ны, ко - то - ра - я пла - чет.
(Закр. ртом)
rit.
a tempo
mp
p
3
3
3
3

## СПРАВОЧНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА


*Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. — М., 1984.

*Апраксина О. А.* Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1984.

*Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной педагогики: В 3 ч. — М., 1956. — Ч. 3.

*Бандина А. В., Попов В. С., Тихеева Л. В.* Школа хорового пения. — М., 1981. — Вып. 1.

*Безбородова Л. А.* Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. — М., 1985.

*Берлиоз Г.* Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

*Вагнер Р.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

*Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

*Вальтер Б.* Тема с вариациями // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1969. — Вып. 4.

*Вейнгартнер Ф.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

*Виноградов К. П.* Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX — начала XX столетия: Статья. — Рукопись.

*Виноградов К. П.* Работа над дикцией в хоре. — М., 1967.

Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т. Е. Вендрова, И. В. Пигарева. — М., 1991.

*Дмитревский Г. А.* Ансамбль хора // Работа с хором: Методика. Опыт. — М., 1972.

*Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. — М., 1957.

*Егоров А. А.* Очерки по методике преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. — Л., 1958.

*Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951.

Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О. А. Апраксина. — М., 1990.

*Ильин В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. — М., 1985. — Ч. 1.

*Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте //Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

*Коган Г. М.* О стихийности и сознательности в исполнительском искусстве // Вопросы пианизма: Избр. статьи. — М., 1968.

*Коджаспирова Г. М.* Культура профессионального самообразования педагога. — М., 1994.

*Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения. — М., 1969.

*Левандо П. П.* Хороведение. — Л., 1982.

*Лихачев Б. Т.* Философия воспитания. — М., 1995.

*Ломов Б. Г.* Общение как проблема общей психологии // Методологические проблемы социальной психологии. — М., 1975.

*Маркевич И. Б.* Органный пункт: Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Г. Эдельман. — М., 1970. — Вып. 5.

*Матросов В. Л., Сластенин В. А.* Новой школе — нового учителя // Педагогическое образование. — М., 1990. — № 1.

*Музалевский В.А.* Михаил Георгиевич Климов: Очерк жизни и творческой деятельности. — Л., 1960.

Музыка — детям // Вопросы музыкально-эстетического воспитания. — Л., 1981. — Вып. 4.

Музыкальное образование в школе / Л.В.Школяр, В.А.Школяр, Е.Д.Критская и др. — М., 2001.

*Мусин И.А.* О воспитании дирижера. — Л., 1987.

*Мюнш Ш.* Я — дирижер. — М., 1982.

*Назаренко И.К.* Искусство пения. — М., 1968.

*Никольская-Береговская К.Ф.* Начальный этап обучения в хоре старшеклассников // Музыкальное воспитание в школе. — М., 1974. — Вып. 9.

*Никольская-Береговская К.Ф.* Развитие школы хорового пения в России. — М., 1974.

*Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998.

*Ольхов К.А.* Теоретические основы дирижерской техники. — Л., 1984.

*Осеннева М.С., Самарин В.А., Уколова Л.И.* Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. — М., 1999.

*Павлищева О.* Методика постановки голоса. — Л., 1964.

*Пазовский А.М.* Записки дирижера. — М., 1968.

Памяти Н.М.Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А.А.Наумов. — М., 1987.

*Пигров К.К.* Руководство хором. — М., 1964.

*Попов В.С.* О развитии певческого голоса младших школьников // Музыкальное воспитание в школе. — М., 1985. — Вып. 16.

*Птица К.Б.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М., 1970.

*Птица К.Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948.

*Риман Х.* Катехизис истории музыки. — М., 1895—1896. — Ч. 1—2.

*Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки. — М., 1913.

*Самарин В.А.* Хороведение: Учебное пособие. — М., 1998.

*Самарин В.А.* Хороведение и хоровая аранжировка: Учебное пособие. — М., 2002.

*Свешников А.В.* Хоровое пение — искусство истинно народное. — М., 1962.

*Сидельников Л.С.* Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория: Исторический очерк. — М., 1991.

Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма: Русская духовная музыка в документах и материалах / Сост. С.Г.Зверева, А.А.Наумов, М.П.Рахманова. — М., 1998. — Т. 1.

Советские хоровые дирижеры: Справочник // Сост. Э.С.Елисеева-Шмидт, В.С.Елисеева. — М., 1986.

*Соколов В.Г.* Работа с хором. — М., 1983.

*Струве Г.А.* Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981.

*Стулова Г.А.* Хоровой класс: Теория и практика работы в детском хоре. — М., 1988.

*Ткачев Д.М.* Александр Андреевич Архангельский. — Л., 1974.

Хороведение: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов / Под ред. Б.Д.Критского, О.П.Соколовой. — М., 1989.

*Чесноков П.Г.* Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961.

*Шереметьева Н.М.* М.Г.Климов — дирижер Ленинградской академической капеллы. — Л., 1983.

*Школяр Л.В., Красильникова М.С., Критская Е.Д.* Теория и методика музыкального образования детей: Научно-методическое пособие. — М., 1998.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ..... 3

**Глава I. История развития отечественного вокально-хорового искусства** ..... 5
1. Художественно-педагогические принципы русской национальной хоровой школы ..... 5
2. Методические системы вокально-хорового обучения прошлого и настоящего ..... 16

**Глава II. Теория вокально-хорового исполнительского искусства** ..... 27
1. Основные стили и жанры вокально-хорового искусства ..... 27
2. Основные категории, закономерности и ведущие принципы теории вокально-хорового исполнительства ..... 33
3. Профессионально-педагогические способности и личностные качества руководителя хорового коллектива в контексте идей видных мастеров вокально-хорового искусства ..... 40
4. Средства дирижерского управления ..... 44

**Глава III. Методика вокально-хоровой работы** ..... 57
1. Методика вокально-хоровой работы как система знаний в области музыкального воспитания ..... 57
2. Воспитание у певцов вокально-хоровых навыков ..... 59
3. Достижение ансамбля, строя и четкости дикции в хоре ..... 62
4. Основные репетиционные приемы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом ..... 71
5. Методика работы над вокально-певческими упражнениями в хоре ..... 79
6. Подбор учебного и концертного репертуара ..... 85
7. Методика проведения хоровых репетиций и концертных выступлений ..... 90
8. Особенности концертного исполнения ..... 100
9. Предварительная работа дирижера с партитурой ..... 101

**Глава IV. Основы организации и управления музыкальной деятельностью хоровых коллективов в школе и в системе дополнительного образования** ..... 103
1. Специфика вокально-хоровой работы с детьми на уроках музыки в общеобразовательной школе ..... 103
2. Общие методические положения по организации вокально-хоровой работы со школьниками на уроках музыки ..... 105
3. Вокально-хоровой репертуар для школьников младшего и среднего возраста ..... 108
4. Методика работы с вокально-хоровым репертуаром ..... 111
5. Прослушивание поступающих в хор детей как начальный этап формирования школьного хорового коллектива ..... 114
6. Организация вокально-исполнительского процесса в системе дополнительного образования ..... 117

Заключение ..... 121

Приложение ..... 123
Распевания ..... 123
Произведения для детского хора ..... 131
1. *Oculus non vidit.* Мотет. Муз. О. Лассо ..... 131
2. *Ahi che quest' occhi.* Мадригал. Муз. Дж. Палестрины ..... 133
3. *Amorè ritornato.* Мадригал. Муз. Л. Маренцио ..... 134
4. *Черный монах.* Уэльсская народная песня. Обраб. Дж. Боутона. Переложение для детского хора В. Самарина ..... 135
5. *Мотылек и фиалка.* Муз. Г. Форе. Сл. В. Гюго ..... 143
6. *Степенна.* Знаменный распев ..... 146
7. *Вечер на Саве.* Сербская народная песня. Обраб. А. Архангельского. Аранжировка для детского хора В. Самарина ..... 147
8. *Милый мой хоровод.* Русская народная песня. Обраб. В. Самарина ..... 152
9. *Уж как пал туман.* Русская народная песня. Обраб. И. Шварца. Аранжировка для детского хора В. Самарина ..... 153
10. *Под твою защиту.* Муз. С. Мовчана. Транскрипция В. Самарина ..... 158
11. Два хора О. Комарницкого ..... 160
*Ходит-бродит осень.* Сл. Е. Трутневой ..... 160
*Дождик песенку поет.* Сл. Б. Заходера ..... 167
12. *Жди меня.* Песня Женьки из оперы «Зори здесь тихие». Муз. К. Молчанова. Сл. К. Симонова. Переложение для хора В. Самарина ..... 170
13. Три стихотворения для детского хора. Муз. В. Самарина. Сл. Р. Сефа ..... 179
*Муравей* ..... 179
*Музыка весны* ..... 181
*Машина* ..... 182

Справочно-библиографическая литература ..... 185

*Учебное издание*

**Осеннева Марина Степановна,**
**Самарин Владимир Аркадьевич**

**Хоровой класс и практическая работа с хором**

**Учебное пособие**

Редактор *В. П. Рыжкова*
Ответственный редактор *Г. Е. Конопля*
Технический редактор *О. С. Александрова*
Компьютерная верстка: *С. Г. Аверина*
Корректоры *А. К. Акименкова, Л. Б. Орловская*

Изд. № А-275. Подписано в печать 26.12.2002. Формат 70×100/16.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 15,6.
Тираж 20 000 экз. (1-й завод 1–5100 экз.). Заказ № 2521.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.002682.05.01 от 18.05.2001.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. М.АКМУЛЛЫ

# РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Уфа 2010

Рекомендации составлены на основе государственных и отраслевых стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу, а также на основе документов, регламентирующих издательскую деятельность в вузе, на основе нормативных требований по итоговой государственной аттестации выпускников ГОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет им. М.Акмуллы». Излагаются требования к компьютерному набору, правила оформления рукописи и ее документального сопровождения. Приводятся образцы оформления титульного листа ВКР, бланков сопроводительной документации, примеры библиографических записей и общепринятых сокращений слов и словосочетаний.

Унификация требований к оформлению ВКР отвечает требования системы менеджмента качества образовательного процесса, реализуемой БГПУ им.М.Акмуллы.

Предназначены для студентов, преподавателей, деканов и директоров институтов. Могут быть полезны также при написании рефератов, курсовых работ и различной документации.

УМУ выражает огромную благодарность сотрудникам кафедры физической географии, экологии и природопользования за предоставленный материал.

© Изд-во БГПУ, 2010

# ОФОРМЛЕНИЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

## 1. Общие требования

Выпускная квалификационная работа представляется в твердом переплете. Текст должен быть набран на компьютере и отпечатан на стандартных листах белой бумаги формата А4 (210х297 мм).

Текст набирается в редакторе MS Word. При наборе рекомендуется использовать гарнитуру шрифта Times New Roman. Размер основного шрифта – 14 пт, вспомогательного (для сносок, таблиц) – 12 пт, межстрочный интервал – 1,5. Поля: левое – 30 мм, правое – 15 мм, верхнее – 20 мм, нижнее – 20 мм. Наименование разделов, глав, параграфов должны быть краткими.

Все страницы ВКР нумеруются по порядку от титульного листа до последней страницы. Первой страницей считается титульный лист, но на нем цифра 1 не ставится, на следующей странице (вслед за титульным листом обычно располагается содержание) проставляется цифра 2 и т.д., т.е. страницы выпускной квалификационной работы нумеруются арабскими цифрами нормальным шрифтом № 14 с соблюдением сквозной нумерации по всему тексту. Номера страниц проставляются внизу в центре страницы без точки в конце (меню – вставка – номер страницы). Иллюстрации, таблицы и схемы, расположенные на отдельных листах внутри текста, входят в общую нумерацию.

## 2. Правила компьютерного оформления текста

Материал работы формируется в одном файле MS Word.

Перенос слов в заголовках не допускается. Наименование разделов (введение, содержание, заключение, список литературы, приложения) печатаются в виде заголовков первого порядка, без точки в конце и с новой страницы. Во избежание смещения начала главы рекомендуется перед заголовком ставить разрыв страницы (в меню Вставка – разрыв – новую страницу).

Текст набирается с соблюдением следующих правил:

1) формирование абзацев выполняется через команду Формат - Абзац;

2) слова разделяются только одним пробелом;

3) перед знаком препинания пробелы не ставятся, после знака препинания – один пробел;

4) при наборе должны различаться тире (длинная черточка) и дефисы (короткая черточка). Тире отделяется пробелами, а дефис нет.

5) после инициалов перед фамилией, внутри сокращений, перед сокращением г.– указанием года и т.п. ставится неразрывный пробел (Shift-Ctrl-пробел), для того чтобы не разрывать цельность написания, например: А.С. Пушкин, 1998 г., т. д., т. е.;

6) основной текст выравнивается по ширине, с отступом первой строки 1,25 см;

7) точка в конце заголовка не ставится; рекомендуется смысловое деление заголовка по строкам;

8) шрифтовые выделения внутри текста должны соответствовать следующей иерархии: строчной полужирный прямой – строчной полужирный курсив – строчной светлый курсив;

9) таблицы набираются кеглем 12 и помещаются в основной текст;

10) цитаты, прямую речь, иносказательные выражения лучше помещать в двойные кавычки;

11) при трехуровневой рубрикации (главы – параграфы – пункты) заголовки первого уровня (введение, содержание, названия глав, заключение, список литературы, приложения) набираются прописными полужирными буквами (шрифт 14), второго (названия параграфов) – строчными полужирными (шрифт 14), третьего (названия в пунктах параграфа) – строчным полужирным курсивом (шрифт 14). При двухуровневой рубрикации заголовки первого уровня (названия глав и пр.) – строчными полужирными (шрифт 14), второго (названия параграфов) – полужирным курсивом (шрифт 14). Выравнивание заголовков – по центру. Нумеровать главы, параграфы, пункты в тексте работы следует арабскими цифрами.

Пример:

**Глава 2. СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРРИТОРИИ**

**2.1. Население**

***2.1.1. Возрастной состав***

При сочетании полужирных и светлых шрифтовых выделений следует иметь в виду, что полужирный строчной прямой «старше», «главнее» полужирного строчного курсива, который, в свою очередь, «главнее» светлого строчного курсива. Эту иерархию особенно следует учитывать при внутритекстовой рубрикации, по-разному выделяя понятия, определения, термины, примеры, логические усиления и т.п.

Не допускаются:

- интервалы между абзацами в основном тексте;
- перенос слов в заголовках, а также отрыв предлога или союза от относящегося к нему слова.
- формирование отступов с помощью пробелов;
- «ручной» перенос слов с помощью дефиса;
- внутритекстовые выделения подчеркиванием и прописными буквами;
- использование разрывов разделов (глав), кроме случаев смешанных (книжных и альбомных) ориентаций листов;
- выделение текста подчеркиванием.

## 3. Числа и знаки в тексте

Однозначные числа не при единицах физических величин, если они встречаются в тексте в косвенных падежах, рекомендуется писать в буквенной, а не в цифровой форме (например, «одного», «двух» и т.д.).

Крупные круглые числа (тысячи, миллионы, миллиарды) рекомендуется писать в буквенно-цифровой форме – в виде сочетания цифр с сокращенными обозначениями: 20 тыс., 20 млн., 20 млрд.

В числах с десятичными дробями целое число отделяют от дроби запятой, а не точкой. Например: 6,5 или 8,12.

Простые дроби в тексте рекомендуется писать через косую линейку: 1/5, 2/3 и т.д.

Для обозначения интервала значений в технических и естественнонаучных изданиях предпочтительным является стандартный знак многоточие (...) между числами в цифровой форме, в гуманитарных и экономических – тире или предлоги: от (перед первым числом) и до (перед вторым).

При указании пределов значений единицу измерения приводят один раз. Например: 35–40 мм, от 5 до 6 мм.

Если однозначные порядковые числительные следуют одно за другим, то они могут быть даны цифрами, причем падежное окончание (наращение) ставят только при последней цифре. Например: 3, 5, 7 и 8-я позиции, но 4-я и 10-я.

Сложные прилагательные, первой частью которых является числительное, а второй – метрическая мера, процент или другая единица величины, следует писать так: 5-литровый, 20%-ный, 10-тонный.

Падежное окончание в порядковых числительных, обозначенных арабскими цифрами, должно быть однобуквенным, если последней букве числительного предшествует гласная (5-й, 7-е, 10-м), и двухбуквенным, если последней букве числительного предшествует согласная (5-го, 50-му).

Математические обозначения =, ~, <, > и др. допускается применять только в формулах. В тексте их следует передавать словами равно, приблизительно, меньше, больше. Например, нельзя писать ... > 5 м, нужно: больше 5 м.

## 4.Сокращения в тексте

Вольные сокращения слов не допускаются, примеры принятых сокращений слов приводятся в справочной литературе.

Обязательно сокращают стоящие перед цифрой слова, обозначающие ссылку в тексте на тот или иной его элемент: том – т., часть – ч., выпуск – вып., рисунок – рис., издание – изд., таблица – табл., глава – глав., раздел – разд., параграф – §, пункт – п.

Указанные ниже ученые степени, должности или профессии приводят в сокращенном виде: академик – акад., технических наук – техн. н., член-корреспондент – чл.-корр., экономических – экон., профессор – проф., философских – филос., филологических – филол., доцент – доц., исторических – ист., доктор – д-р, физико-математических – физ.-мат., кандидат – канд.

Сокращают названия организаций, учреждений, а также термины, принятые в научной и технической литературе (сокращения не делают в начале

фразы): БГПУ, ВИНИТИ, СВЧ, КПД, ЭДС, термо-ЭДС, ИК-диапазон, МОП-структура и т.п.

Сокращают поясняющие слова: то есть – т.е., и прочие – и пр., и тому подобное – и т.п., смотри – см., и другие – и др., сравни – ср.

Только в словарях и в справочниках допускаются следующие сокращения: так называемый – т.н., около – ок., так как – т.к., уравнение – ур-ние, например – напр., формула – ф-ла.

## 5. Рисунки

Рисунки в ВКР могут быть двух видов: отсканированные и построенные с использованием графического редактора.

Общими для тех и других являются следующие требования:

1. Площадь изображения вместе с подрисуночной подписью не должна выходить за поля основного текста.

2. Все рисунки должны быть выполнены в едином масштабе или допускать приведение к нему, быть соизмеримы друг с другом.

3. Шрифт, которым выполняются надписи на рисунках, не должен быть крупнее 11-го и мельче 7-го.

Для сканирования следует использовать только оригиналы (первоисточники) рисунков: фотографий, сложных чертежей, диаграмм и т.п. Сканирование с ксерокопий и других вторичных документов не допускается.

Штриховые рисунки – графики, структурные и функциональные схемы – должны строиться только в графическом редакторе в формате JPEG с разрешением 300 dpi. Допустимы форматы TIF (TIFF), WMF, BMP. Другие форматы не используются.

Для того чтобы рисунки, выполненные средствами Word, при попытке открыть их не «разваливались» на составляющие, они должны быть сгруппированы.

Количество рисунков в работе диктуется целесообразностью. Их следует располагать непосредственно после текста, в котором они упоминаются впервые, а при невозможности размещения на данной странице переносятся на следующую.

Обозначения, термины и другие надписи на рисунках должны соответствовать тексту и подрисуночным подписям. Текст, связанный с рисунком (надписи и подписи), набирается 12-м шрифтом. Текстовые надписи на рисунках следует заменить цифровыми обозначениями, кроме надписей, обозначающих среды и направления (Вода, Газ, К выходу и т.п.). Текстовые надписи начинают с прописной буквы, сокращения в них не допускаются. Цифровые обозначения раскрываются в подрисуночных подписях.

На рисунках используют следующие виды условных обозначений:

1. *Арабские цифры*. Ими обозначают детали изображения, значения (названия) которых расшифровывают в экспликации подписи или в тексте, проставляя после соответствующих слов.

2. *Римские цифры*. Ими обозначают части изделий, зоны действия, распространения.

3. *Прописные буквы латинского алфавита*. Ими обозначают точки геометрических фигур, узлы изделий, вершины углов, электроизмерительные приборы и т.п.

4. *Прописные буквы русского или латинского алфавита с арабскими цифрами*. Ими обозначают элементы электрических схем.

5. *Строчные буквы латинского и греческого алфавитов*. Первыми обозначают отрезки геометрических фигур, вторыми – углы на этих фигурах.

Если все позиции рисунка раскрываются в тексте, а развернутые подписи отсутствуют, то цифры на рисунке ставят в порядке упоминания их в тексте. Если же позиции раскрываются лишь в подрисуночной подписи, то на рисунке их нумеруют по часовой стрелке. При этом по всей рукописи должно быть выдержано единообразие.

Нумерация рисунков сквозная.

Полную подрисуночную подпись составляют следующие элементы:

1) сокращение «Рис.» и его порядковый номер, на который обязательно должна быть ссылка в тексте;

2) собственно подпись;

3) экспликация (если нужно), т.е. пояснение деталей (частей) рисунка.

Сокращение с порядковым номером без подписи нельзя дополнять экспликацией.

Правильно:

**Рис. 2: Строение излома: *1* – поверхность усталостного разрушения с бороздками; *2* – зона долома.**

Если работа содержит всего один рисунок, то номер ему не присваивается, сокращение «рис.» под ним не пишется, а упоминание его в тексте формулируется так: «На рисунке приведена зависимость...» или «см. рисунок».

Между номером рисунка и тематической частью подписи ставится точка, после тематической части перед экспликацией (если она есть) – двоеточие, между элементами экспликации – точка с запятой. В конце подрисуночной подписи точка не ставится.

## 6.Таблицы

Таблицей называют цифровой и текстовой материал, сгруппированный в определенном порядке в горизонтальные строки и вертикальные графы (столбцы), разделенные линейками. Верхнюю часть таблицы называют головкой (чаще употребляют слово «шапка»), левую графу — боковиком.

Таблицы печатают при их первом упоминании. Небольшие таблицы следуют за абзацем, в котором была ссылка на них. Таблицы, занимающие больше половины страницы, – на следующей отдельной странице (страницах). Все таблицы в рукописи должны быть пронумерованы. Порядковая нумерация таблиц должна быть сквозной. Ссылки в тексте на таблицы дают в сокращенном виде, например: **табл. 1**, **табл. 5**. Над таблицей в правом верхнем углу обычным шрифтом пишут полностью: **Таблица 3**, а по центру – ее название (строчном полужирным), на последующих страницах – **Продолжение табл. 3**, на последней – **Окончание табл. 3**.

Пример:

Таблица 3

**Предельно допустимые концентрации или уровни некоторых суперэкотоксикантов в природных средах**

| Вещество | Вода, мг/л | Воздух, мг/м$^3$ | Почва, мг/кг |
|---|---|---|---|
| Бенз(а)пирен | $5*10^{-6}$ | $1*10^{-6}$ | 0,02 |
| ДДТ | 0,1 | $5*10^{-4}$ | 0,1 |
| ГХЦГ | 0,02 | 0,03 | 0,1 |
| Ртуть | $5*10^{-4}$ | $3*10^{-4}$ | 2,1 |
| Кадмий | 0,001 | $3*10^{-4}$ | - |
| Свинец | 0,03 | $3*10^{-4}$ | 32 |

Если таблица в работе всего одна, ее не нумеруют и слово **Таблица** над ней не пишут: читатель и так видит, что перед ним таблица.

Сокращения слов в таблицах, кроме общепринятых, не допускаются. В головках таблиц и в боковике текст печатают горизонтально. Таблицы должны быть обязательно разлинованы по вертикали.

На каждую таблицу в тексте обязательно делается ссылка. Она должна органически входить в текст, а не выделяться в самостоятельную фразу, повторяющую тематический заголовок таблицы. Поэтому, например, вариант «Емкость варикапа зависит от напряжения (табл. 8)» предпочтительнее варианта «Зависимость емкости варикапа от напряжения показана в табл. 8».

Таблицы можно давать с заголовками и без заголовков. Заголовок необходим во всех случаях, когда таблица имеет самостоятельное значение и читатель может обратиться к ней помимо текста. Без заголовков дают таблицы вспомогательного значения.

Головки таблиц должны состоять из заголовков к каждому столбцу, не исключая боковика, т.е. в верхнем левом углу таблицы обязательно помещается заголовок к боковику. Ячейка головки над боковиком не должна оставаться пустой. Заголовок следует формулировать кратко и в единственном числе. Вместо слов можно давать буквенные обозначения (например, d, мм; V, В; Р, Вт).

Диагональные линейки в таблицах не допускаются.

Столбцы (графы) и строки в таблицах нумеруют только в том случае, если в этом есть необходимость (например, при переносе длинной таблицы или когда в тексте есть ссылки на отдельные столбцы или строки).

Повторяющийся буквенный (но не цифровой) текст, если он состоит из одного слова, может быть заменен кавычками. Если повторяющийся текст содержит более одного слова, то при первом повторении его заменяют словами «То же», при следующих повторениях под словами «То же» ставят две пары кавычек. Пропуски в столбцах (за отсутствием данных) не оставляют пустыми, а заполняют знаком тире.

Числовые данные в таблицах не сопровождают единицами величин, а выносят последние в текст боковика, головки или общего названия таблицы.

Примечания и сноски к таблицам печатают непосредственно под ними, более мелким шрифтом (кегль 12), чтобы отделить текст сноски или примечания от последующего основного текста. Сноски к цифрам обозначаются только звездочками.

## 7. Формулы

Формулы набираются только в редакторе формул Equation 3.0, который на панели управления выглядит как $\sqrt{a}$. Если его там нет, необходимо выполнить следующие действия: *Вид – Панель инструментов – Настройка – Команды – Вставка* – $\sqrt{a}$ (редактор формул). Его следует выделить и вынести на панель управления.

При наборе формул рекомендуется использовать следующие размеры шрифтов: основной – 11, крупный индекс – 8, мелкий индекс – 7, крупный символ – 14, мелкий символ – 9.

Для того чтобы соблюсти все правила набора формул (латинские буквы – курсивом, греческие и русские – прямым, как в основном тексте, так и в индексах), необходимо в *Редакторе формул* использовать соответствующие стили: *Математический* – для латинских и греческих букв, *Текст* – для русских.

Прямым шрифтом также набираются:

– cos, sin, tg и другие тригонометрические функции;

– max, min, opt, lim, log, lg, const, det, exp;

– числа подобия – Ar (Архимеда), Bi (Био), Bo (Больцмана), Eu (Эйлера), Fo (Фурье), Gr (Грасгофа), M (Маха), Nu (Нуссельта), Pr (Прандтля), Re (Рейнольдса), St (Стантона) и др.;

– химические элементы и соединения;

– русские наименования единиц физических величин (м, кг, Вт, Ом).

Наиболее важные, а также длинные и громоздкие формулы выключают в отдельные строки. Так же располагают и все нумерованные формулы.

Экспликацию (расшифровку приведенных в правой и левой частях формулы буквенных обозначений величин) следует размещать в подбор, за словом «где» (без двоеточия после него). В конце каждой расшифровки ставят точку с запятой. Не следует начинать каждую расшифровку с новой строки, так как это снижает емкость листа. При большом числе формул с повторяющимися обозначениями целесообразно поместить в начале работы список обозначений с их расшифровкой и в экспликацию повторяющиеся обозначения не включать.

Перенос в формулах допускается делать на знаках соотношений, на отточии, на знаках сложения и вычитания и, в последнюю очередь, на знаке умножения в виде косого креста. Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором прерывается формула, обязательно должен быть повторен в начале второй строки.

Нумеровать следует только наиболее важные формулы, на которые имеются ссылки в последующем тексте. Несколько небольших формул,

составляющих единую группу, следует помещать в одну строку и объединять общим номером.

При нумерации формул, расположенных отдельными строками, номер помещают против середины группы формул. В работах, где нумеруется ограниченное число формул, рекомендуется использовать сквозную нумерацию. При ссылках на какую-либо формулу ее номер ставят точно в той же графической форме, что и после формулы, т.е. арабскими цифрами в круглых скобках. Например, «из уравнения (5) следует ...» и т.п.

## 8. Приложения

Если работа включает материалы, к которым читатель будет постоянно обращаться за справками, их желательно вынести в приложения за текст, где их проще и быстрее найти (таблицы количественных данных, стандартных показателей, картографический материал, иллюстративный материал – графики, схемы, диаграммы, фотографии, ксерокопии архивных документов и т.п.). Эти данные в работе выполняют справочно-вспомогательную роль.

Приложения помещаются после библиографического списка и не учитываются в общем объеме работы.

## 9. Содержание

Содержание раскрывает структуру работы и размещается в начале ВКР после титульного листа.

## 10. Ссылки на литературные источники

На все литературные источники (книги, статьи, ГОСТы, картографические материалы, архивные материалы, электронные ресурсы и т.п.) использованные (а также упоминаемые) при написании выпускной квалификационной работы даются ссылки в тексте. Ссылка приводится после упоминания автора использованной работы, цитирования или приведения данных из источника. Ссылка оформляется в круглых скобках, с указанием фамилий автора (авторов) или названия работы (коллективная монография, энциклопедические издания и т.п.) и года издания. При упоминании автора использованной работы в самом тексте в ссылке приводится только год издания. При упоминании зарубежного автора в ссылке приводится оригинальное написание фамилии автора и год издания.

*Примеры оформления ссылок:*

Все эти виды многочисленны, но красная полевка в местах совместного обитания уступает по численности двум другим видам (Кошкина, 1957; Европейская рыжая полевка, 1981).

Одним из первых учет ловушками применил Ч.Элтон и др. (Elton et al., 1931), изучая в течение трех лет динамику численности мышей и полевок в окрестностях Оксфордского университета.

В дальнейшем А.Н.Формозов (1937) свел все сведения об учетах ловушко-линиями.

## 11. Список литературы (правила составления)

Список литературы – обязательный элемент любой исследовательской работы. В выпускных квалификационных работах в список следует включать всю использованную студентом литературу, на которую имеются ссылки в тексте. Список источников озаглавливается как **Литература** и помещается в конце работы перед **Приложением (**если в приложении нет ссылок на литературные источники) или после Приложения (если в последнем имеются ссылки на использованную литературу). Литературные источники располагаются в алфавитном порядке и нумеруются, сначала все издания на русском языке, затем – на иностранном.

## ПРИМЕРЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ЗАПИСЕЙ

### КНИГИ

ОДНОТОМНЫЕ ИЗДАНИЯ

**Семенов, В. В.** Философия: итог тысячелетий. Философская психология [Текст] / В. В. Семенов ; Рос. акад. наук, Пущин. науч. центр, Ин-т биофизики клетки, Акад. проблем сохранения жизни. – Пущино : ПНЦ РАН, 2000. – 64 с. – Библиогр.: с. 60-65. – ISBN 5-201-14433-0.

**Ерина, Е. М.** Обычаи поволжских немцев [Текст] = Sitten und Brauche der Wolgadeutchen / Екатерина Ерина, Валерия Салькова ; худож. Н. Стариков ; Междунар. союз нем. культуры. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Готика, 2002. – 102 с. : ил. – На обл. авт. не указаны. – Текст парал. рус., нем. – Библиогр.: с. 92-93. – ISBN 5-7834-0066-1.

Золотой ключик [Текст] : сказки рос. писателей : [для мл. и сред. шк. возраста] / сост. И. Полякова ; худож. В. Бритвин, Н. Дымова, С. Муравьев. – М. : Оникс, 2001. – 381 с. : ил. – (Золотая библиотека). – Содерж. авт.: А. Н. Толстой, Б. В. Заходер, А. М. Волков, Е. С. Велтистов, К. Булычев. – ISBN 5-249-00334-6 (в пер.).

*Законодательные материалы*

*Запись под заголовком*

**Российская Федерация. Законы.** Семейный кодекс Российской Федерации [Текст] : [федер. Закон : принят Гос. Думой 8 дек. 1995 г. : по состоянию на 3 янв. 2001 г.]. – СПб. : Victory : Стаун-кантри, 2001. – 94 с. – На тит. л.: Проф. юрид. системы «Кодекс». – ISBN 5-7931-0142-X.

*Запись под заглавием*

Гражданский процессуальный кодекс РСФСР [Текст] : [принят третьей сес. Верхов. Совета РСФСР шестого созыва 11 июня 1964 г.] : офиц. Текст : по состоянию на 15 нояб. 2001 г. / М-во юстиции РФ. – М. : Маркетинг, 2001. – 159 с. – ISBN 5-94462-191-5.

*Стандарты*

*Запись под заголовком*

**ГОСТ 7.53-2001.** Издания. Международная стандартная нумерация книг [Текст]. – Взамен ГОСТ 7.53-86 ; введ. 2002-07-01. – Минск : Межгос. совет по стандартизации, метрологии и сертификации ; М. : Изд-во стандартов, сор. 2002. – 3 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

*Запись под заглавием*

Издания. Международная стандартная нумерация книг [Текст] : ГОСТ 7.53-2001. – Взамен ГОСТ 7.53-86 ; введ. 2002-07-01. – Минск : Межгос. совет по стандартизации, метрологии и сертификации ; М. : Изд-во стандартов, сор. 2002. – 3 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

*Сборники без общего заглавия*

**Гиляровский, В. А.** Москва и москвичи [Текст] ; Друзья и встречи ; Люди театра / В. А. Гиляровский ; вступ. ст. и примеч. А. Петрова ; худож. И. Лыков. – М. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 638 с. : ил. – (Русская классика). – ISBN 5-04-008668-7 (в пер.).

**Носов, Н. Н.** Приключения Незнайки и его друзей [Текст] : сказоч. повести / Николай Носов. Остров Незнайки : повесть : [для детей] / Игорь Носов ; [к сб. в целом] худож. И. Панков. – М. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 638 с. : ил. – Содерж.: Приключения Незнайки и его друзей ; Незнайка в Солнечном городе / Николай Носов. Остров Незнайки / Игорь Носов. – ISBN 5-04-008687-3 (в пер.).

МНОГОТОМНЫЕ ИЗДАНИЯ

**Гиппиус, З. Н.** Сочинения [Текст] : в 2 т. / Зинаида Гиппиус ; [вступ. ст., подгот. текста и коммент. Т. Г. Юрченко ; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам]. – М. : Лаком-книга : Габестро, 2001. – (Золотая проза серебряного века). – На пер. только авт. и загл. серии. – ISBN 5-85647-056-7. (в пер.).

Т. 1 : Романы. – 367 с. – Библиогр. в примеч.: с. 360-366. – Содерж.: Без талисмана ; Победители ; Сумерки духа. – В прил.: З. Н. Гиппиус / В. Брюсов. – ISBN 5-85647-057-5.

Т. 2 : Романы. – 415 с. – Содерж.: Чертова кукла ; Жизнеописание в 33 гл. ; Роман-царевич : история одного начинания ; Чужая любовь. – ISBN 5-85647-058-3.

*Отдельный том*

**Казьмин, В. Д.** Справочник домашнего врача [Текст]. В 3 ч. Ч. 2. Детские болезни / Владимир Казьмин. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 503 с. : ил. – ISBN 5-17-011143-6 (АСТ) (в пер.).

ДЕПОНИРОВАННЫЕ НАУЧНЫЕ РАБОТЫ

Социологическое исследование малых групп населения [Текст] / В. И.

Иванов [и др.] ; М-во образования РФ, Финансовая академия. – М., 2002. – 110 с. – Библиогр.: с. 108-109. – Деп. в ВИНИТИ 13.06.02, № 145432.

## НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

*Отчеты о научно-исследовательской работе*

Состояние и перспективы развития статистики печати Российской Федерации [Текст] : отчет о НИР (заключ.) : 06-02 / Рос. кн. палата ; рук. А. А. Джиго ; исполн.: В. П. Смирнова [и др.]. – М., 2000. – 250 с. – Библиогр.: с. 248-250. – Инв. № 756600.

*Диссертации*

**Кашапова, Л. М.** Моделирование и реализация непрерывного этномузыкального образования как целостной национально-региональной образовательной системы [Текст] : автореф. дис. … д-ра пед. наук : 13.00.01 : защищена 22.01.06 : утв. 15.07.06 / Кашапова Ляля Мухаметдиновна. – Уфа, 2006. – 48 с. – Библиогр.: с. 42-47.

**Кудинов, И. В.** Формирование личности будущего учителя как субъекта педагогической деятельности в системе заочно-дистанционного обучения [Текст] : дис. … канд. пед. наук : 13.00.08 : защищена 24.06.06 : утв. 15.02.07 / Кудинов Илья Викторович. – Уфа, 2006. – 214 с. – Библиогр.: с. 159-180.

## ИЗОИЗДАНИЯ

Графика [Изоматериал] : нагляд. Пособие для для образоват. учреждений по предмету «культура Башкортостана» : [комплект репрод. / авт.-сост. Н. И. Оськина ; слайды Л. А. Черемохина ; пер. на башк. яз. М. С. Аминовой]. – Уфа : Демиург, 2001. – 1 папка (24 отд. л.) : цв. офсет. – (Изобразительное искусство Башкортостана ; вып. 5). – Подписи к ил. парал. рус., башк.

## НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

**Эшпай, А. Я.** Квартет [Ноты] : для 2 скрипок, альта и виолончели / Андрей Эшпай. – Партитура и голоса. – М. : Композитор, 2001. – 34 с., 4 парт. (68 с. партий разд. паг.). – Тит. л. парал. рус., англ. – Н. д. 10350.

## КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

**Европа.** Государства Европы [Карты] : [физическая карта] / сост. и подгот. к печати ПКО «Картография» в 1985 г. ; ст. ред. Л. Н. Колосова ; ред. Н. А. Дубовой. – Испр. в 2000 г. – 1 : 5000000, 50 км в 1 см ; пр-ция норм. кон. равнопром. – М. : Роскартография, 2000. – 1 к. : цв., табл. ; 106х89 см.

## АУДИОИЗДАНИЯ

**Роман** (иеромон.). Песни [Звукозапись] / иеромонах Роман ; исп. Жанна Бичевская. – СПб. : Центр духов. просвещения, 2002. – 1 электрон. опт. диск. – (Песнопения иеромонаха Романа ; вып. 3).

## ВИДЕОИЗДАНИЯ

От заката до рассвета [Видеозапись] / реж. Роберт Родригес ; в ролях: К. Тарантино, Х. Кейтель, Дж. Клуни ; Paramount Films. – М. : Премьер – видеофильм, 2002. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1999 г.

## ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРЫ

*Ресурсы локального доступа*

Русская драматургия от Сумарокова до Хармса [Электронный ресурс]. – М. : ДиректМедиа Паблишинг, 2005. – 1 электрон. Опт. диск (CD-ROM). – (Электронная библиотека ДМ ; № 47). – Систем. требования: IBM PC и выше, 16 Мб RAM, CD-ROM, SUGA, Windows 95/98/ME/NT/XP/2000. – ISBN 5-94865-073-1.

*Ресурсы удаленного доступа*

Российская государственная библиотека [Электронный ресурс] / Центр информ. технологий РГБ ; ред. Власенко Т. В. ; Web-мастер Козлова Н. В. – Электрон. дан. – М. : Рос. гос. б-ка, 1997. - . – Режим доступа: http://www.rsl.ru, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус., англ.

**Василенко, Л. А.** Информационная культура в контексте глобальных изменений [Электронный ресурс] / Л. А. Василенко, И. Н. Рыбакова. – Режим доступа : www. URL: http://spkurdyumov.narod.ru/D48VasilinkoRybakova.htm. - 11.12.2004 г.

## СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ДОКУМЕНТОВ

### СТАТЬИ

*Составная часть книги*

**Богданов, А.** Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество [Текст] : вступ. ст. / А. Богданов // Андреев, Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5-40.

*Статья из собрания сочинений*

**Выготский, Л. С.** История развития высших психических функций [Текст] / Л. С. Выготский // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1995. – Т. 3: Проблемы развития психики. – С. 2-328.

*Статья из сборника*

**Хайруллина, Р. Х.** Национально-культурная семантика языковых единиц [Текст] / Р. Х. Хайруллина // Международные Акмуллинские чтения : материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. М. Акмулле (22-23 мая 2008 г.) / отв. ред. Н. М. Жанпеисова ; Актюбинский ун-т им. С. Баишева. – Актобе, 2008. – С. 275-277.

*Статья из сериального издания*

**Асадуллин, Р. М.** Профессионально-педагогическое образование: проблемы модернизации [Текст] / Раиль Мирваевич Асадуллин // Педагогический журнал Башкортостана. – 2008. - № 3 (16). – С. 5-8.

РАЗДЕЛ, ГЛАВА

**Глазырин, Б. Э.** Автоматизация выполнения отдельных операций в Word 2000 [Текст] / Б. Э. Глазырин // Office 2000 : 5 кн. в 1 : самоучитель / Э. М. Берлинер, И. Б. Глазырина, Б. Э. Глазырин. – 2-е изд., перераб. – М., 2002. – Гл. 14. – С. 281-298.

РЕЦЕНЗИИ

**Гаврилов, А. В.** Как звучит? [Текст] / Андрей Гаврилов // Кн. обозрение. – 2002. – 11 марта (№ 10/11). – С. 2. – Рец. на кн.: Музыкальный запас. 70-е : проблемы, портреты, случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
ЕСТЕСТВЕННО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра физической географии,
экологии и природопользования

Направление: экология и
природопользование
Курс IV

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Ивановой Светланы Викторовны

# ОСОБЕННОСТИ ПРИРОДОПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРРИТОРИИ ПРОЕКТИРУЕМОГО ПРИРОДНОГО ПАРКА «ИРЕМЕЛЬ»

Научный руководитель:
Д.г.н., проф. Р.Ш.Кашапов

Дата представления_____

Дата защиты_____

Оценка_____

Уфа 2010

ОБРАЗЕЦ

Заведующему кафедрой

_____

(полное название кафедры)

БГПУ им.М.Акмуллы

_____

_____

(фамилия, имя, отчество, ученая степень, ученое звание)

Студента (ки) _____группы

_____

(направления, факультета)

_____

(фамилия, имя, отчество)

ЗАЯВЛЕНИЕ.

Прошу закрепить за мной выпускную квалификационную работу на тему:_____

_____

_____

(рабочее полное название темы)

Научный руководитель: _____

(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, ученое звание)

Научный руководитель: _____«Согласен»

(подпись)

Дата: _____

Подпись студента _____

(подпись)

Дата:_____

Решение кафедры:

_____

(утвердить, отклонить, доработать)

Зав. кафедрой_____

(подпись)

Дата: _____

Протокол № _____

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
ИНСТИТУТ ПЕДАГОГИКИ

ЗАДАНИЕ ПО ПОДГОТОВКЕ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ (ВКР)

Студенту(ке)_____группы
_____
(фамилия, имя, отчество)
Рабочее название ВКР:
_____
_____

Исходные данные к ВКР:_____
Перечень подлежащих разработке в ВКР вопросов:_____
_____
_____
_____
_____
Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстративного материала и т.п.)
_____
_____
_____
Консультации по ВКР _____
Срок представления первого варианта работы _____
Срок представления законченной выпускной ВКР _____

Научный руководитель ВКР:
_____
(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, ученое звание)
Дата выдачи задания: _____
Подпись научного руководителя _____
Выпускающая кафедра вуза: _____
Задание «Утверждаю»
Дата: _____ Зав. кафедрой: _____
(подпись)
Задание принял к исполнению студент: Дата: _____
Подпись студента: _____

ТЕМА:_____
Автор работы:_____
Научный руководитель:_____
_____
(фамилия, имя. отчество, должность, ученая степень. звание, место работы)

Структура аннотации

- актуальность работы;
- цели и задачи;
- характеристика методики исследования и использованных источников;
- структура работы;
- результаты исследования (основные выводы);
- практическая значимость.

Аннотация состоит из 1-3 полных страниц компьютерного текста формата А4, поля сверхну и снизу – 2 см, слева – 3 см, справа – 1,5 см, шрифт Times New Roman, кегль 14, межстрочный интервал одинарный.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
КАФЕДРА _____

**О Т З Ы В  Р У К О В О Д И Т Е Л Я**

На работу студента_____
выполненную на тему_____
_____

1. Актуальность работы_____
_____
_____
2. Научная новизна работы_____
_____
3. Оценка содержания работы_____
_____
4. Положительные стороны работы_____
_____
5. Замечания_____
_____
_____
6. Рекомендации по внедрению результатов работы_____
_____
_____
7. Рекомендуемая оценка_____

8. Дополнительная информация для ГАК_____

_____

Научный руководитель_____
_____
(подпись ) (фамилия, имя, отчество)
_____
(ученая степень, звание, должность, место работы)

_____ г
**дата**

**РЕЦЕНЗИЯ**

на выпускную квалификационную работу студента(ки)

_____факультета

_____

_____

(фамилия, имя, отчество студента)

Башкирского государственного педагогического университета им.М.Акмуллы, выполненную на тему:_____

_____

---

1. Актуальность, новизна исследования_____

_____

_____

_____

2 Оценка содержания работы_____

_____

_____

_____

3 Отличительные, положительные стороны работы_____

_____

_____

_____

_____

_____

4. Практическое значение и рекомендации по внедрению_____

_____

_____

_____

_____

5 Недостатки и замечания по работе_____

_____

_____

6. Рекомендуемая оценка_____

Рецензент_____ _____

(подпись) (фамилия, имя, отчество)

---

(ученая степень, звание, должность, место работы)

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ.М.АКМУЛЛЫ»
КАФЕДРА _____

**З А К Л Ю Ч Е Н И Е**

Заведующего кафедрой_____
(фамилия, имя, отчество зав.кафедрой)

Квалификационная выпускная работа студента группы_____

_____
(фамилия, имя, отчество студента)

выполненная на тему_____

_____

_____

в объеме_____ с., с приложением _____с.

соответствует установленным требованиям и допускается кафедрой к защите.

Заведующий кафедрой

«_____ »_____20___ г.

## Примеры принятых сокращений слов и словосочетаний по ГОСТ 7.12-93

| Слово (словосочетание) | Сокращение | Условия применения |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| Автор | Авт. | |
| Автореферат | Автореф. | |
| Авторское свидетельство | А.с. | |
| Академик | Акад. | При фамилии или названии учреждения |
| Ассоциация | Ассоц. | |
| Библиотека | Б-ка | |
| Введение | Введ. | |
| Включительно | Включ. | |
| Вопросы | Вопр. | |
| Выпуск | Вып. | |
| Высший | Высш. | |
| Глава | Гл. | При цифрах и в примечаниях |
| Город | г. | При названии |
| Государственный | Гос. | |
| График | Граф. | |
| Депонированный | Деп. | |
| Дискуссия | Дискус. | |
| Диссертация | Дис. | |
| Доклад | Докл. | |
| Доктор | Д-Р | В названии ученой степени |
| Дополнение | Доп. | |
| Доцент | Доц. | При фамилии или названии учреждения |
| Ежедневный | Ежедн. | |
| Журнал | Журн. | |
| Копия | Коп. | |
| Лаборатория | Лаб. | |
| Лист. | л. | При цифрах и в примечаниях |
| Литература | Лит. | |
| Математический | Мат. | |
| Медицинский | Мед. | |
| Месяц | Мес. | |
| Механический | Мех. | |
| Министерство | М-во | |
| Младший | Мл. | |
| Научный | Науч. | |
| Национальный | Нац. | |
| Общество | О-во | |

| | | |
|---|---|---|
| Около | ок. | При цифрах |
| Ответственный | Отв. | |
| Оформление | Оформ. | |
| Патент | пат. | |
| Перевод | Пер. | |
| План | Пл. | |
| Председатель | Пред. | При названии учреждения |
| Приложение | Прил. | |
| Примечание | Примеч. | |
| Продолжение | Продолж. | |
| Производственный | Произв. | |
| Профессор | Проф. | При фамилии или названия учреждения |
| Раздел | Разд. | При цифрах и в примечаниях |
| Республика | Респ. | |
| Реферат | Реф. | |
| Рецензия | Рец. | |
| Санкт-Петербург | СПБ | В выходных данных |
| Сборник | Сб. | |
| Свыше | Св. | При цифрах |
| Сельскохозяйственный | С.-х. | |
| Серия | Сер. | |
| Смотри | См. | |
| Справочник | Спр. | |
| Статистический | Стат. | |
| Статья | Ст. | |
| страница | С. | При цифрах |
| Таблица | Табл. | |
| Титульный лист | Тит. л. | |
| Том | Т. | При цифрах |
| Указатель | Указ. | |
| Университет | Ун-т | |
| Учебник | Учеб. | |
| Факультет | Фак. | |
| Филиал | Фил. | |
| Часть | Ч. | |
| Энциклопедия | Энцикл. | |